

**BIBLIOTHEK FÜR KUNST- UND
ANTIQUITÄTENSAMMLER 3**



L.SCHNORR VON CAROLSFELD

PORZELLAN

Bo. 75796

No 4067.84



*Bought with the income of
the Scholfield bequests.*

1920

JUL 2 F

PORZELLAN

von

Ludwig Schnorr v. Carolsfeld

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.

Berlin W 62

Tel. Amt Lützow, 5147 Lutherstraße 14 Tel. Amt Lützow, 5147

BIBLIOTHEK
für
Kunst- und Antiquitätensammler

Erschienen sind:

- Band 1. *Bernhart, M.* Medaillen und Plaketten.
M. 6.—
- Band 2. *Kuemmel, O.* Kunstgewerbe in Japan.
M. 6.—
- Band 3. *Schnorr v. Carolsfeld, L.* Porzellan.
Gebd. M. 8.—
- Band 9. *Donath, A.* Psychologie des Kunstsammelns. M. 6.—

In Kürze erscheinen:

- Band 4. *Haenel, E.* Alte Waffen.
- Band 5. *Schmidt, Rob.* Alte Möbel.
- Band 6. *Schuetze, M.* Alte Spitzen.
- Band 7. *Kuemmel, O.* Kunstgewerbe in China.
- Band 8. *Bassermann-Jordan, E.* Alte Goldarbeiten.

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Band 3

PORZELLAN

der europäischen Fabriken des

18. Jahrhunderts

von

Ludwig Schnorr v. Carolsfeld

Mit 139 Abbildungen
und 2 Markentafeln

BERLIN W 62

Richard Carl Schmidt & Co.

1912

Paris:
Haar & Steinert, 21 Rue Jacob.
Mailand:
U. Hoepfli, Corso Vitt. Eman. 37.
St. Petersburg:
Industrie & Handelsgesellschaft
M. O. Wolff, Newski-Prosp. 13.

London:
D. Nutt, W. C. 57—59, Long Acre.
New York:
E. Steiger & Co., 25 Park Place.
Buenos Aires:
Gmo. van Woerden & Cia.

Alle Rechte, auch das der Übersetzung vorbehalten
Published February 1912
Copyright 1912 by Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W

Schol.
Jan. 21, 1920.
C

Vorwort.

Das vorliegende Buch ist als Einführung für den Sammler und Liebhaber europäischen Porzellans gedacht. Der Schwerpunkt liegt auf der Geschichte der deutschen Manufakturen. Deutschland gebührt, ganz abgesehen von der Erfindung des europäischen Porzellans, der unbestrittene Ruhm, einen klassischen, für die meisten europäischen Länder vorbildlichen Porzellanstil geschaffen zu haben.

Von allen Objekten des Kunsthandels ist das Porzellan des 18. Jahrhunderts vielleicht am heißesten begehrt, und kaum auf einem anderen Gebiet dürfte die Sammelleidenschaft so stark entwickelt sein. Noch heute gilt die Bemerkung Augusts des Starken in einem Brief an den Grafen Flemming, der ihm seine Orangerie in Übigau bei Dresden zum Kauf angeboten hatte: „Ne scavez vous pas qu'il est des oranges comme des porcelaines, que ceux qui ont une fois la maladie des uns ou des autres ne trouvent jamais qu'ils en ayent assez et que plus ils en veulent avoir.“ (Sponsel, Kabinetstücke, S. 10.)

Der ernsthafte Sammler wird sein Interesse ganz von selbst einem bestimmten Gebiet zuwenden und seine Kenntnisse neben der praktischen Sammeltätigkeit durch das Studium der einschlägigen Literatur zu erweitern suchen. Erst dann hat das Sammeln einen Sinn und innere Berechtigung.

An dieser Stelle sei besonders Herrn Professor Dr. Ernst Zimmermann, der eine Reihe von Abbildungen aus seinem Werk „Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans“ und andere Vorlagen bereitwilligst zur Verfügung stellte, der herzlichste Dank ausge-

sprochen, ebenso Herrn Professor Dr. Christian Scherer in Braunschweig für die Darleihung mehrerer Vorlagen zu seinem Buch über Fürstenberger Porzellan. Der Dank gilt auch dem Verlag von Georg Reimer in Berlin für die Erlaubnis zur Wiedergabe der Abbildungen aus den genannten beiden Werken. Schließlich sei auch der Direktion des Kunstgewerbemuseums der Stadt Leipzig für die Überlassung mehrerer Photographien herzlich gedankt.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung	1
Versuche zur Herstellung von Porzellan in Europa vor der Erfindung durch Johann Friedrich Böttger	4
Die Erfindung des roten Steinzeugs durch Böttger. Die Meißner Manufaktur als Steinzeugfabrik	6
Die Erfindung des Porzellans durch Böttger	25
Die Meißner Manufaktur unter Herold und Kändler, von 1720 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts	35
Die Meißner Manufaktur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ende der Periode Marcolini (1814)	76
Die Wiener Manufaktur unter Du Paquier 1717—1744	97
Die Wiener Manufaktur als Staatsfabrik 1744—1784	103
Die Wiener Manufaktur unter Sorgenthal 1784—1805	106
Die figürliche Plastik der Wiener Manufaktur	108
Die Fabrik von Wegely in Berlin 1751—1757	114
Die Fabrik von Gotzkowsky in Berlin 1761—1763. Die kgl. Porzellanmanufaktur in Berlin seit 1763	120
Die Fabrik zu Fürstenberg seit 1753	149
Die Porzellanmanufaktur zu Höchst seit 1746	160
Die Manufaktur zu Frankenthal seit 1755	172
Die Manufaktur zu Ludwigsburg seit 1758	191
Die Manufaktur zu Nymphenburg	205
Die kleineren deutschen Porzellanfabriken	218
Ansbach-Bruckberg	218
Kelsterbach	219
Pfalz-Zweibrücken	220
Fulda	221
Kassel	224
Die Thüringer Porzellanfabriken	225
Volkstedt	225
Veilsdorf	229
Gotha	231

	Seite
Wallendorf	233
Gera	233
Limbach	234
Ilmenau	235
Hausmalereien	236
Französisches Porzellan	242
Sèvres	242
Die kleineren französischen Fabriken	250
Englisches Porzellan	251
Italienisches und Spanisches Porzellan	254
Holländisches Porzellan	259
Belgisches Porzellan	259
Dänisches Porzellan	260
Russisches Porzellan	262
Markentafeln	266
Register	268
Berichtigungen und Zusätze	274
Literatur	275

Einleitung.

Das Porzellan verdankt seinen Namen der äußeren Ähnlichkeit mit einer rundlichen, glatten weißen Seemuschel, die im Italienischen porcella (Schweinchen) genannt wird. Die beiden Hauptbestandteile des Porzellans sind die feuerbeständige, reinweiße Kaolinerde (ein Zerfallprodukt tonerdehaltiger Silikate) und der schmelzbare Feldspat. Beide ergeben, innig gemischt und in einem Feuer von hoher Temperatur gebrannt, einen reinweißen, durchscheinenden, völlig dichten und stahlharten Scherben. Die ähnlich zusammengesetzte Glasur wird nach einem ersten Brand von niedriger Temperatur (Verglühbrand) aufgetragen und verbindet sich im zweiten hohen Feuer (Gutfeuer oder Garbrand) unlöslich mit dem Scherben. Wie jede Töpferware schwindet auch das Porzellan im Feuer erheblich, nahezu um ein Drittel, zusammen.

Nur wenige Farben vertragen die hohe Hitze des Gutfeuers, die notwendig ist, um dem Porzellan Dichtigkeit, Härte und Glasur zu verleihen. In Europa hat man sich fast ganz auf eine einzige Unterglasurfarbe, das Kobaltblau, beschränkt. Nach dem ersten Verglühbrand, der dem Gefäß die nötige Festigkeit gibt, wird das Geschirr bemalt, mit der Glasurmasse versehen und dann dem hochgradigen Gutfeuer ausgesetzt. Die Malerei (Farbe) verbindet sich aufs innigste mit dem Scherben und wird außerdem durch die Glasur vor Abnutzung geschützt. Das bekannteste Beispiel kobaltblauer Unterglasurmalerei ist das fälschlich Zwiebelmuster genannte Astermuster der Meißner Manufaktur.

Mehrfarbige Malerei und Vergoldung wird auf die Glasur nach dem Gutfeuer aufgetragen und in einem dritten schwachen Feuer, durch Kapseln von feuerfestem Ton (sog. Muffeln) geschützt, eingebrannt. Den Farben sind Flußmittel beigemischt, die im

Brande die Verbindung mit der Glasur bewirken. Die Überglasur- oder Muffelfarben sind wenig dauerhaft im Gebrauch, die Palette ist aber nahezu unbeschränkt bei der großen Zahl der verwendbaren Metalloxyde. Bisweilen hat man auch eine Kombination von Unterglasurfarben und Muffelfarben nach ostasiatischem Vorbild (z. B. in Meißen und Wien) versucht.

Man unterscheidet in der Hauptsache drei verschiedene Arten von Porzellan:

1. Das ostasiatische (chinesische und japanische) Porzellan, das infolge seines größeren Gehaltes an Feldspat weniger hart ist als das europäische Hartporzellan und auch eine anders zusammengesetzte, durchsichtigere, oft grünliche oder bläuliche Glasur aufweist. Die Gefäße werden vor dem Auftrag der Unterglasurfarben und der Glasur nicht in einem ersten Brand verglüht. Die geringere Garbrandtemperatur gestattet eine reichere Farbenskala als beim europäischen Hartporzellan. Die wunderbare Leuchtkraft und Abstufung des chinesischen Unterglasurblau ist in erster Linie dieser technischen Eigentümlichkeit zuzuschreiben.

2. Das europäische Hartporzellan, das infolge seiner andersartigen Natur nicht die gleichen Dekorationsmöglichkeiten wie das ostasiatische Porzellan zuläßt und daher auch anders beurteilt werden muß. Unter allen europäischen Manufakturen hat Meißen und Berlin die keramisch beste Zusammensetzung der Masse aufzuweisen.

3. Das Weichporzellan (*pâte tendre*), das streng genommen kein keramisches Produkt ist, da es erdige Bestandteile so gut wie gar nicht, und Kaolin überhaupt nicht enthält. Es steht dem Glase näher als dem Porzellan. Gleichwohl kann eine Betrachtung im folgenden nicht umgangen werden, weil der künstlerische Einfluß (vor allem von Sèvres) auf die fremden, Hartporzellan fabrizierenden Manufakturen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts außerordentlich stark gewesen ist.

Die Herstellung der *pâte tendre* ist äußerst umständlich: Quarzsand, Salpeter, Seesalz, Soda, Alaun und Gips oder Alabaster-späne werden vermengt und zu einer weißen Frittenmasse in

50 stündigem Feuer gebrannt, sodann zu Pulver gestoßen, mit Ton vermengt und nach wochenlanger Prozedur mit grüner Seife und kochendem Wasser zu bildsamen Klumpen verarbeitet. Ähnlich kompliziert ist auch die Bereitung der bleihaltigen Glasur. Die Farben verschmelzen im Brande förmlich mit der Glasur und erhalten dadurch die unvergleichliche Leuchtkraft, die mit der Technik des Hartporzellans nicht annähernd erreicht werden kann. Dazu kommt noch, daß die niedrige Garbrandtemperatur die Anwendung der zartesten Farben gestattet. Als Gebrauchsgeschirr ist das Weichporzellan freilich auf die Dauer nicht verwendbar, da die Masse gegen Temperaturunterschiede empfindlich und die Glasur infolge ihres Bleigehaltes leicht der Abnutzung unterworfen ist.

Von dem in Frankreich, Belgien, Italien und Spanien gebräuchlichen Weich- oder Frittenporzellan unterscheidet sich das englische, sog. Knochenporzellan äußerlich nicht wesentlich. Es besteht in der Hauptsache aus kalkhaltigem Porzellanton, einem feldspatartigen Mineral, plastischem Ton, Feuerstein und phosphorsaurem Kalk (Knochenasche und Phosphorit). In künstlerischer Beziehung kann es sich nicht annähernd mit dem französischen Weichporzellan messen, und im praktischen Gebrauch ist es fast völlig von dem wohlfeilen Steingut verdrängt worden, das in England in vorzüglicher Qualität hergestellt wurde.

Versuche zur Herstellung von Porzellan in Europa vor der Erfindung durch Johann Friedrich Böttger.

Die ersten ostasiatischen Porzellane sind vermutlich durch die Kreuzfahrer nach dem Abendland gebracht worden. Im 13. Jahrhundert berichtet der Venezianer Marco Polo, der auf seinen Reisen tief in Ostasien eingedrungen war, das chinesische Porzellan würde in der Stadt Tingui aus einer Erde hergestellt, die man wie Erz aus Minen gewänne und Jahrzehnte der Witterung preisgäbe, bevor man sie verarbeite. Es ist klar, daß mit dieser Erde das Kaolin, der wesentliche Bestandteil des Porzellans, gemeint ist. Größere Mengen ostasiatischen Porzellans sind wohl erst seit der Entdeckung des Seewegs nach Ostindien (1498) in Europa eingeführt worden.

Die Kostbarkeit und Schönheit des ostasiatischen Porzellans hat in der Folgezeit die Alchimisten Europas immer aufs neue zur Nachahmung gereizt. Sie alle haben aber bis zum Auftreten Böttgers das Problem auf einem Wege zu lösen versucht, der nie zum Ziel führen konnte. Über die Herstellung einer porzellanähnlichen Ware, eines frittenartigen Surrogats, sind sie nicht hinausgelangt, obwohl Marco Polos Bericht ganz deutlich eine Erde als Hauptbestandteil des Porzellans nennt. Soviel sich heute noch nachweisen läßt, hat erst Böttger das Problem auf rein keramischem Wege zu lösen versucht.

In Venedig, das stets rege Handelsbeziehungen zum Orient unterhielt und auch auf künstlerischem Gebiet starke Anregungen vom Orient empfing, wurden die ersten Versuche schon Ende des 15. Jahrhunderts unternommen. Im Jahre 1470 wird berichtet, daß ein gewisser Maestro Antuonio aus Bologneser Erde Gefäße hergestellt habe, die durchsichtig glasiert und bemalt gewesen seien. Die Töpfer und Alchimisten Venedigs sollen damals in eine

gewaltige Aufregung geraten sein. 1518 rühmt sich ein Spiegel-fabrikant in Venedig, Leonardo Peutinger, durchsichtiges Porzellan gleich dem chinesischen „von jeglicher Art“ machen zu können. Von diesen Versuchen verlautet aber in der Folgezeit nichts weiter.

Die Experimente, die an den Höfen von Pesaro, Turin und Ferrara angestellt wurden, hatten keinen nennenswerten Erfolg zu verzeichnen. Zu wirklich greifbaren Resultaten führten die Versuche, die in Florenz, am Hofe Franz I. (1547—1587) gemacht wurden. Dem Großherzog, der selbst Alchimie trieb, soll es mit Hilfe eines Griechen gelungen sein, Porzellan herzustellen. Von diesem sog. Medici-Porzellan haben sich noch verhältnismäßig viel Stücke erhalten (etwa 40—50, z. B. im South Kensington-Museum, im British Museum in London, im Berliner Kunstgewerbemuseum). Es sind zumeist Teller, Schalen und Flaschen, mit Kobaltblau oder Mangan unter einer Bleiglasur dekoriert. Als Marke tragen sie die Domkuppel von Florenz und ein F in Blau. Das Medici-Porzellan ist ein frittenartiges Produkt, das äußerlich eine gewisse Ähnlichkeit mit Porzellan aufweist. Der nahezu weiße Scherben ist mit dem Stahl nicht ritzbar. Der Eindruck wird durch die trübe, leicht verletzbare Bleiglasur beeinträchtigt. Der Dekor zeigt meist persisches und chinesisches Pflanzenornament, modifiziert durch italienischen Geschmack.

Neben Italien bemühte sich hauptsächlich Frankreich um die Nacherfindung des Porzellans, allein ohne einen Schritt weiter zu kommen. Weder Claude Réverend, einem Pariser Töpfer, noch Louis Poterat in Rouen ist die Herstellung von echtem Porzellan gelungen. Das Resultat kann immer nur ein porzellanähnliches Surrogat gewesen sein, das aus denselben Öfen wie die Fayence hervorging. Im Anfang des 18. Jahrhunderts entstanden eine ganze Reihe von Fabriken, die dieses Frittenporzellan herstellten: St. Cloud, Chantilly, Lille, Mennecey-Villeroy, endlich 1738 Vincennes. Aus der letztgenannten Fabrik ging schließlich die Staatsmanufaktur zu Sèvres hervor, deren berühmte Erzeugnisse in *pâte tendre* demnach die Endresultate und Höchstleistungen all der Bestrebungen darstellen, die vergeblich auf die Erfindung des

echten Porzellans gerichtet waren. Als Sèvres um das Jahr 1770 die Herstellung von Hartporzellan gelungen war, vermochte es den Vorsprung der deutschen Manufakturen nicht mehr einzuholen.

In England mühte sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts John Dwight um die Erfindung des Porzellans, und 1671 soll er sein Ziel angeblich erreicht haben. Aber die beglaubigten Stücke seiner Hand, sowie die erhaltenen Rezeptbücher beweisen weiter nichts, als daß er ein weißes, steinzeugartiges Produkt zustande brachte, das mit echtem Porzellan nichts gemein hat. Zur selben Zeit soll Prinz Rupprecht von der Pfalz während seines Aufenthaltes in England einen ungarischen Töpfer zu sich berufen haben, der aus einer kreideweißen Mischung von Erden ein dem chinesischen Porzellan ähnliches, durchscheinendes Produkt zu brennen verstand. Näheres wissen wir nicht.

Die Erfindung des roten Steinzeugs durch Böttger. Die Meißner Manufaktur als Steinzeugfabrik.

Während die temperamentvolle, auf raschen Erfolg bedachte Natur des Romanen sich mit der Herstellung eines porzellan-



Abb. 1.

Böttgersteinzeug, ungeschliffen. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans.

ähnlichen Surrogats zufrieden geben mußte, ohne das wahre Wesen des Porzellans ergründet zu haben, hat der erste Deutsche, der sich ernsthaft mit dem Problem befaßte, nach einer Reihe ganz planmäßig angestellter Untersuchungen zunächst das Prinzip der Porzellanbereitung erforscht, bis das Resultat klar vor Augen lag.

Der Mann, der neben dem eigentlichen Erfinder, Johann Friedrich Böttger, genannt werden muß, ist der Mathematiker und Physiker Ehrenfried Walther v. Tschirnhausen. Im Dienste Augusts des Starken durchforschte er Sachsen auf seine Bodenschätze hin, legte Schleif- und Poliermühlen zur Bearbeitung der edlen Gesteine, Glashütten und Brauereien an und suchte so, nach dem Merkantilssystem Frankreichs, den Reichtum des Landes zu mehren. Kein Wunder, daß er sich auch um die Erfindung des Porzellans mühte. Bei der leidenschaftlichen Vorliebe Augusts des Starken für ostasiatisches Porzellan ist Tschirnhausen vielleicht der Gedanke gekommen, durch die Produktion im eigenen Lande dem Volke die Unsummen zu sparen, die fortwährend ins Ausland flossen, um die unersättliche Leidenschaft des Königs, die er selbst einmal in einem Brief an den Grafen Flemming als „une maladie“ bezeichnet hat, zu befriedigen. Freilich hörte der König auch dann nicht auf, ostasiatisches Porzellan zu kaufen, als seine Manufaktur längst zu achtbarer Leistungsfähigkeit gediehen war.

Tschirnhausen machte seine Versuche etwa seit dem Jahre 1699. Er konstruierte riesige Brennspiegel und Brenngläser, die an sich schon Wunderwerke der Technik waren, und schmolz vermittelst ihrer Glut die zu untersuchenden Stoffe, vor allem Metalle. Das Verfahren gestattete leicht die Beobachtung des Schmelzprozesses. Tschirnhausen glaubte schließlich auch, das Geheimnis des echten Porzellans entdeckt zu haben. Daß ihm aber die Erfindung ebenso wenig glückte, wie seinen Vorgängern, beweist allein die Tatsache, daß er die in seiner „Porzellanmasse“ hergestellten Gefäße in den Öfen der Dresdner Töpfer und in den Glashütten brennen ließ, d. h. unter Hitzegraden, die bei weitem nicht ausreichen konnten, um wirkliches Hartporzellan gar zu brennen. Bis auf eine kleine rechteckige Dose (ehemals Sammlung Emden, jetzt in der Dresdner

Porzellansammlung), die Ernst Zimmermann¹ mit Recht Tschirnhausen zuschreibt, hat sich kein einziges von diesen Versuchsstücken bisher nachweisen lassen. Die Dose besteht aus einer graugelben, durchscheinenden, porzellanähnlichen Masse, ist glatt geschliffen und mit eingeschnittenem Laub- und Bandwerk verziert. Der Deckel zeigt, ebenfalls eingeschnitten, das Profilbild Augusts des Starken und das Initial AR; die Unterseite die Krönung des Königs, in Gestalt des Herkules, durch einen weiblichen Genius. Beide Darstellungen sind nach einer sächsischen Medaille kopiert, die 1697 zur Erinnerung an die Krönung Augusts als König von Polen in Dresden geschlagen wurde. Vier Jahre später verlor der König Polen und erlitt eine Niederlage nach der anderen; die Dose kann also nur kurz nach der Krönung gearbeitet worden sein, da man nach der Katastrophe kaum noch an vergangene glücklichere Zeiten erinnert hätte.

Die Annahme, daß es Tschirnhausen nicht gelang, echtes Porzellan herzustellen, wird aber noch dadurch bestätigt, daß er dem König im Jahre 1703 über seine Porzellanversuche nichts zu sagen wußte, als er Bericht über seine bisherigen Unternehmungen erstatten sollte. Erst als Böttger auf den Plan trat, wurden die Untersuchungen mit erneutem Eifer aufgenommen.

Das abenteuerliche Leben dieses Mannes ist bisher in einer Weise übertrieben worden, daß die eminente Bedeutung des Erfinders und Keramikers daneben fast ganz verdunkelt worden ist. Erst vor kurzem hat Ernst Zimmermann die Ehrenrettung Böttgers unternommen. Es war keine dankbare Aufgabe, denn er war genötigt, die zahlreichen Widersprüche und Irrtümer, die sich in der 1839 erschienenen, von Engelhardt verfaßten Biographie Böttgers finden, bis ins kleinste zu widerlegen, ehe er an den Aufbau seiner Biographie gehen konnte. Auf Grund wichtiger archivalischer Forschungen, und vor allem an der Hand der wichtigsten Zeugen der Böttgerschen Tätigkeit, der keramischen Produkte, hat er die

¹ Eine Porzellanarbeit Tschirnhausens. Cicerone, 1. Jahrg. Heft 6 S. 186.



Abb. 2.

Deckelvase in geschliffenem Böttgersteinzeug. Höhe 55 cm. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. † Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

Bedeutung dieses Mannes in überzeugender Weise dargestellt.¹ An Stelle des abenteuerlichen Alchimisten und Goldmachers, wie ihn Engelhardt ganz einseitig schildert, sehen wir die Gestalt eines der bedeutendsten Keramiker, der, mit außerordentlichen Gaben ausgestattet, fast spielend den Weg zum ersehnten Ziel finden sollte, den Tschirnhausen mit all seinen für jene Zeit bedeutenden Kenntnissen in der Chemie und Mathematik verfehlte.

Johann Friedrich Böttger wurde 1682 zu Schleiz als Sohn des dortigen Münzkassiers geboren. Mit sechzehn Jahren kam er nach Berlin in die Lehre des Apothekers Zorn, um Medizin zu studieren. Schon frühzeitig hatte sich bei ihm eine besondere Neigung zur Chemie gezeigt. Diesem Hang konnte er nun nachgehen. Er ergab sich der Alchimie, die, trotz der mystischen Umkleidung, damals eine durchaus ernste Wissenschaft war, wenn sie auch manchen auf Abwege führte. Man glaubte, daß alle Metalle auf drei verschiedene Grundstoffe zurückgeführt werden könnten: das Quecksilber oder Merkur, den Schwefel und das Salz, und daß es nur darauf ankäme, das richtige Mischungsverhältnis durch Zerlegen in die drei Grundstoffe festzustellen. Auf diese Weise hoffte man schließlich auch echtes Gold gewinnen zu können. Dieser empirisch-exakten Methode, die auf Grund des Experimentes wie unsere heutige Naturwissenschaft zum Ziele zu gelangen suchte, standen andere gegenüber, die auf mystischem Wege, mit Hilfe des „Steins der Weisen“ minderwertige Stoffe in edle Metalle verwandeln zu können glaubten. Böttger soll beide Wege verfolgt haben. Er erregte das größte Aufsehen und mußte schließlich fliehen, da König Friedrich I. ihn festsetzen wollte. Er gedachte seine Studien in Wittenberg fortsetzen zu können, wurde aber weiter verfolgt und begab sich unter den Schutz des Kurfürsten von Sachsen, Augusts des Starken, der ihn in Dresden in festes Gewahrsam brachte, da er hoffte, sich die Künste Böttgers zunutze machen zu können. Bei den unruhigen Zeiten mußte Böttger des öfteren sein Domizil wechseln, denn um keinen Preis wollte man

¹ Die Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Mit 1 Farbentafel und 111 Abb. im Text. Berlin 1908. Verlag von Georg Reimer.

ihn in Feindeshand fallen lassen. Bald war er auf der Festung Königstein, bald auf der Albrechtsburg in Meißen interniert, bis ihm endlich 1706, nach dem Frieden von Altranstädt, in Dresden auf der Venusbastei, an der Stelle des jetzigen Belvedere, ein Laboratorium angewiesen wurde. Ein ganzer Stab von Leuten wurde Böttger unterstellt, um ihm behilflich zu sein. Dazu gehörte auch Tschirnhausen, der zwar sein eigenes Laboratorium inne hatte, aber mit Böttger gemeinsam laborierte. Bei diesen Versuchen leisteten wieder die von Tschirnhausen konstruierten Brennspiegel und -gläser große Dienste. Mit ihrer Hilfe wurden die verschiedensten Metalle geschmolzen und allerhand Gestein zum Verglasen gebracht. Offenbar hoffte man, auf diesem Wege das Geheimnis der Zusammensetzung des Goldes zu ergründen. Andauernde Mißerfolge zwangen jedoch dazu, die früher von Tschirnhausen angestellten Versuche zur Hebung der Industrie durch Gründung von Manufakturen wieder aufzunehmen: die Ungeduld des Königs, der auf Böttger die größten Hoffnungen gesetzt hatte, mußte durch greifbare Resultate beschwichtigt werden. Seit dem Jahre 1707 hat Böttger ganz systematisch die verschiedenen Erden des Landes auf ihre Brauchbarkeit für die Industrie untersucht, und so wurde er ganz von selbst auf das Gebiet der Keramik gelenkt. Tschirnhausen brachte Böttger auf die Idee, die vielbegehrte Delfter Fayence nachzuahmen, und schon im Jahre 1708 wurde mit Hilfe holländischer Arbeiter und des Drehers Eggebrecht aus Berlin die Fabrikation in der neugegründeten „Stein- und Rundbäckerei“ begonnen.¹ Unter Eggebrecht als Pächter hat es die Fabrik zu ansehnlichen Leistungen gebracht; sie bestand bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Die Dresdner Porzellansammlung bewahrt eine Reihe von Erzeugnissen dieser Fayencefabrik, darunter einen großen Kübel in Blaumalerei, mit gespritztem Grund und Blumen, Vögeln und Chinesereien in weiß ausgesparten Feldern, ferner große barocke Deckelvasen mit Volutenhenkeln und Masken, blaugemalten Bandornamenten und Chinesen- bzw. Hafenszenen.

¹ Vgl. Zimmermann, Dresdner Fayencen. Cicerone 3. Jahrg. S. 205 ff. mit 11 Abb.

Bei einer 79 cm hohen schlanken Flaschenvase mit Blaumalerei hat man sich direkt an ein chinesisches Vorbild gehalten, das in der Dresdner Porzellansammlung nachweisbar ist.

Böttger ging bei seinen Versuchen auf nichts geringeres als die Erfindung des Porzellans aus. Sicher ist, daß er sich schon mehrere Jahre, wenigstens theoretisch, mit dem Problem des Porzellans befaßt hatte. Das erweisen verschiedene Rezepte, die



Abb. 3.

Böttgersteinzeug, geschliffen. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

er eigenhändig aufgezeichnet hat. Das ersehnte Ziel erreichte er freilich erst auf einem Umwege. Zunächst gelang ihm die Herstellung einer dem chinesischen roten Steinzeug verwandten, aber viel härteren Masse, die aus einer Mischung von rotem Bolus (später rotem Ton von Ockrilla bei Meißen) und feingeschlammtem Lehm bestand. Dieses Steinzeug hat einen völlig dichten, mit dem Stahl nicht ritzbaren Scherben, der beim Anschlagen einen hellen scharfen Klang hören läßt. Die Farbe ist in der Regel rotbraun und erscheint um so dunkler, je stärker der Brand war. Durch die Verbindung der in der roten Erde enthaltenen Eisen-teile mit dem Sauerstoff des Feuers bildete sich auf der Oberfläche

bei zu starkem Brand eine graubraune, der Farbe gebrannten Kaffees ähnelnde Schicht (Eisenoxydul). Solches „überhitztes“ Steinzeug nennt man auch „Eisenporzellan“. Dieser wohl selten beabsichtigte Niederschlag ließ sich vermeiden, indem man die Stücke beim Brand durch Kapseln aus feuerfestem Ton schützte. Das Böttger-Steinzeug hatte gegenüber der chinesischen Ware den Vorzug, wie ein Edelstein Schliff, Schnitt und Politur anzunehmen. Durch den Schliff ließ sich auch die dunkle Haut



Abb. 4.

Böttgersteinzeug mit eingeschnittenem Ornament. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

des „Eisenporzellans“ entfernen, wenn sie nicht durch braune oder schwarze Glasur verdeckt wurde.

Die Herstellung von Gefäßen wollte anfangs nicht recht glücken, bis der Pirnaer Töpfermeister Peter Geitner gewonnen wurde, der die Gefäße auf der Töpferscheibe aufdrehte. Die künstlerische Gestaltung vertraute man auf Befehl des Königs dem Goldschmied und Hofsilberarbeiter Johann Jakob Irminger aus Augsburg an, der sich seiner Aufgabe mit großem Geschick annahm. Ohne ihn wäre das Steinzeug der Böttgerschen Periode kaum zu so großer Vollendung gediehen. In der ersten Zeit wurden chinesische Gefäße und Figuren abgeformt; unter Irminger aber gewann der

europäische Zeitstil, und zwar der von Frankreich abhängige Augsburger Goldschmiedestil, mehr und mehr Geltung auf die Formgebung. Die Übertragung der von den Gesetzen der Architektur durchdrungenen Goldschmiedeformen auf das Steinzeug mag unkeramisch erscheinen, ebenso die umständliche Behandlung nach dem Brande durch Schleifen, Polieren, Schneiden usw.; aber das Böttger-Steinzeug muß (bei seiner Ausnahmestellung in der Keramik) anders beurteilt werden, als die bisher gebräuchlichen keramischen Verfahren. Die Beschaffenheit des Böttger-Steinzeugs forderte ja direkt dazu heraus, es wie ein edles Gestein zu behandeln. Und der Goldschmied war damals zweifellos eher fähig, die Vorzüge der neuen Erfindung zur Geltung zu bringen, als der Töpfer, dessen Handwerk ganz darniederlag. Der Goldschmiedstil Irmingers zeigt sich deutlich bei einer Gruppe von geformtem, ungeschliffenem Steinzeug (Abb. 1). Die Ornamentik entspricht hier noch durchaus der Treibarbeit in edlem Metall. Vermutlich stammen die Entwürfe dazu aus der Zeit, als Irminger die ersten Versuche machte, dem Steinzeug eine künstlerische Form zu geben. Tatsächlich hat Irminger Modelle für Steinzeug in Silber und Kupfer getrieben. Dabei waren ihm vermutlich die bei der Manufaktur beschäftigten Goldschmiedegesellen behilflich. Allmählich gelangte man dann zu Bildungen, die der Keramik näher liegen: die runden Gefäße wurden mit Hilfe von Schablonen auf der Töpferscheibe aufgedreht. Die glatt gehaltenen Formen erleichterten zwar Schliff und Politur, sie wirken aber zu leer und gedrechselt. In der Regel erhielten die Gefäße daher nach dem Aufdrehen einen Belag von geformten Ornamenten (Abb. 2 und 3). Am häufigsten sind breitlappige Blätter vom Akanthus und feingerippte, dem Lorbeer ähnelnde Blätter, die dicht gereiht von der Einschnürung am Fuß der Gefäße aufsteigen, Schulter und Ablauf der Vasen umfassen und sich rosettförmig um den Knauf der Deckel ordnen. Vielfach zieren Masken, allein oder von zierlichem Laub- und Bandwerk umrahmt, den glatten Leib der Flaschen und Vasen. Daneben finden sich Blumen- und Fruchtstücke in gleichmäßiger Verteilung auf Pastetennäpfen u. a., naturalistische

Zweige von halberschlossenen Rosen und Weinranken mit Träubchen, an Leib und Deckel der Gefäße geschmiegt. Der Reliefbelag ist stets mit außerordentlicher Zurückhaltung verwandt und dem Gefäß als schmückendes und belebendes Beiwerk untergeordnet. Der Schliff beschränkt sich zumeist auf den Grund, von dem sich der mattgelassene Belag abhebt. Die Formen der Gefäße lehnen



Abb. 5.

Böttgersteinzeug, schwarz glasiert und mit Lackfarben bemalt. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

sich in freier Weise an chinesische Vorbilder an, die den Töpfern aus der reichen Sammlung des Königs zur Verfügung standen. In der häufigeren Gliederung und stärkeren Profilierung der Gefäße macht sich der europäische Geschmack geltend.

Bei der Verbindung von Schliff, Politur und Schnitt ist selten Reliefbelag vorhanden (Abb. 4). Man brauchte größere Flächen, um das feinverzweigte Laub- und Bandelwerk gleich der Technik des Glasschnittes mit dem Rad einzuschneiden. Reizvolle Wir-

kungen wurden erzielt, je nachdem Grund und eingeschnittenes Ornament stumpf gelassen oder poliert wurden. Geschnittenes Ornament ist meist bei kleineren Stücken angewandt worden, die gleich geschnittenen Gläsern und Pretiosen in die Hand genommen und in der Nähe betrachtet sein wollten.

Eine andere Art der Bearbeitung war das sog. „Muscheln“,



Abb. 6.

Böttgersteinzeug, schwarz glasiert mit ausgeschliffener Ornamentik. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans.

d. h. Facettieren der Gefäße, dessen schönste Art in einem Netz von regelmäßigen, konkav geschliffenen Sechsecken besteht. Schliff, Schnitt und Politur wurden zum Teil in der „Schleif- und Poliermühle“ zu Dresden ausgeführt. Im Jahre 1712 waren in Dresden sechs, in Meißen drei und in Böhmen zehn Glasschleifer für die Manufaktur beschäftigt.

Die dritte Technik, die des Glasierens und Bemalens, ist auf stärkere dekorative Wirkung berechnet (Abb. 5). Es kommen

hauptsächlich zwei Arten vor: dünne, fast durchsichtige braune, und dicke, opake schwarze Glasuren. Am häufigsten wurden die glasierten Stücke, die sich in der Form fast stets an ostasiatische Vorbilder anlehnen, oder direkte Abformungen ostasiatischen Steinzeugs sind, mit Gold, Silber, Platin und bunten Lackfarben bemalt. Eine ähnliche Wirkung hatte man um 1600 in Venedig



Abb. 7.

Figuren aus der italienischen Komödie. Böttgersteinzeug, zum Teil geschliffen. Herzogl. Museum, Gotha. Mittlere Figur Höhe 16 cm. Aus Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans.

mit schwarz glasierter Majolika versucht, später im 17. Jahrhundert in Delft. Vielleicht geht die Technik auf eine Anregung des Fayencefabrikanten Eggebrecht und der Delfter Arbeiter zurück. Ein weiteres reizvolles Dekorationsmittel der glasierten Ware war der Glasschnitt, der den roten Grund des Steinzeugs bloßlegte, so daß sich das ausgeschnittene rote Ornament vom braunen oder schwarzen Grunde abhebt (Abb. 6).

In kurzer Zeit hatten Böttger und seine Gehilfen ein kera-
Schnorr v. Carolstfeld, Porzellan.

misches Produkt geschaffen, das hinsichtlich der Technik und der künstlerischen Durchbildung etwas ganz Neues und Vollendetes darstellte. Ein im Mai 1711 aufgenommenes Inventar über das Dresdner Lager erwähnt die mannigfachsten Gefäße, Geräte und plastischen Werke: Trinkkrüge, Teekannen, Teebüchsen, Teekoppchen und -schälchen, Zuckerbüchsen, Aufsätze, „Straußeneier“, „Glocken“, „Brunnen“ (Weihwasserkessel), Messerschalen, Konfektschälchen, Spülnäpfe, Salzfüßchen, Tabakspfeifenköpfe, Stabknöpfe, Messer- und Gabelgriffe; Vitelliusköpfe, Apolloköpfe, Kinderköpfe, kleine römische Köpfcchen, einen „Konfuzius“, zwei Bilder (Reliefs) u. a.

Die figürlichen Stücke wurden sämtlich geformt, und zwar scheint man sich in der ersten Zeit mit der Abformung oder Nachbildung leicht erreichbarer plastischer Werke begnügt zu haben. Der Vitelliuskopf und die römischen Köpfcchen sind offenbar nach antiken Vorbildern gearbeitet, der Apollokopf ist der Berninischen Gruppe Apoll und Daphne entlehnt; der bekannte Kinderkopf und der stehende Putto mit der Muschel gehen auf Fiammingo zurück; der „Konfuzius“ und andere Figuren sind Abformungen chinesischer Arbeiten; die Reliefs Judith mit dem Haupt des Holofernes, die heilige Familie und der Johannesknabe, der Kopf eines bärtigen Märtyrers, aber auch manche Figuren tragen durchaus den Charakter von Elfenbeinarbeiten.

Die selbständigeren Figuren verraten die Hand eines sehr geschickten Künstlers, der etwa dem Kreis von Balthasar Permoser angehört. Der Goldschmied Irminger kommt für diese Gattung kaum in Betracht. Die Figuren sind frisch modelliert, ausdrucksvoll in der Silhouette und, in Anbetracht ihrer geringen Größe, fast zu monumental aufgefaßt. Zum Besten, was dieser unbekannte Modelleur geschaffen hat, gehört eine Folge von Figuren aus der italienischen Komödie (sechs im Museum zu Gotha), von einer Drastik der Gebärdensprache, die durchaus ungewöhnlich ist und die von starkem, künstlerischem Temperament zeugt (Abb. 7). Von gleicher Frische ist die Figur eines Bauern in der Sammlung Heidelberg in Paris. Bei diesen Statuetten sind die Gewänder ge-

schliffen und poliert, die nackten Partien dagegen stumpf gelassen. Bei anderen Figuren, z. B. den Kruzifixen, ist der ganze Körper geschliffen und poliert, die Gewandung stumpf. Gelegentlich wurden die Figuren auch glasiert und mit Lackfarben bemalt.

Die 11½ cm hohe Statuette Augusts des Starken im Harnisch und Mantel, mit dem Marschallstab in der Rechten, ein öfter vorkommendes Werk (Abb. 8), weist Berling¹ dem Elfenbeinschnitzer Ludwig Lücke zu, der 1728/29 in Meißen als Modelleur beschäftigt war. Wie es scheint, auf Grund eines von Lessing² publizierten, in Berliner Privatbesitz befindlichen Reliefs, eines Selbstbildnisses von Lücke in seiner Werkstatt, mit der Bezeichnung „C. L. Lücke January 1733“. Auf einem Bordbrett links oben steht nämlich eine Statuette Augusts des Starken in ganz ähnlicher Tracht und Haltung, wie sie die kleine Steinzeugfigur aufweist. Freilich ist sie etwa so hoch wie der Kopf des dargestellten Bildhauers. Es liegt nun nichts näher, als anzunehmen, daß sowohl die Statuette in dem Relief wie die Figur in rotem Steinzeug von Lückes Hand gearbeitet sind. Allein, der Vergleich der Steinzeugstatuette mit den nachweislich bereits um 1711 entstandenen Stücken läßt doch ein und dieselbe Hand erkennen. Damals war Lücke (geb. 1705)



Abb. 8.

August der Starke. Rotes Böttgersteinzeug. Höhe 11½ cm. Ehemals Sammlung Fischer, Dresden.

¹ Meißner Porzellan, Fig. 1 S. 2.

² In Spemanns „Museum“, 1. Jahrg. S. 47.

kaum fünf bis sechs Jahr alt. Auch ist es durchaus unwahrscheinlich, daß die Statuette des Königs erst zu einer Zeit entstanden sein soll, in der die Fabrikation des roten Steinzeugs längst aufgegeben worden war, weil es keinen Absatz mehr fand. Mit Lückes bezeichneten Elfenbeinarbeiten ergeben sich keine Parallelen (vgl. auch S. 34 u. 53).

Die Steinzeugfiguren der Böttgerschen Periode nehmen zweifellos innerhalb der deutschen Kleinplastik einen beachtenswerten Rang ein. Die technische Eigentümlichkeit des Schleifens hat sie vor Kleinlichkeit bewahrt, die beispielsweise bei mancher Elfenbeinarbeit der Zeit nicht immer vermieden worden ist. Bis zum Auftreten Kändlers sind die Böttgerschen Steinzeugfiguren auch durch kein Werk der Porzellankunst übertroffen worden.

Das Böttger-Steinzeug ist nicht ohne Nachahmungen geblieben. Trotz strengster Aufsicht konnte nicht verhindert werden, daß Arbeiter der Fabrik entwichen und anderswo ihre Dienste anboten. Schuld daran waren die äußerst mißlichen finanziellen Verhältnisse der Meißner Manufaktur. In der kritischsten Zeit, um das Jahr 1713, bot ein gewisser Samuel Kempe, der im Laboratorium von Tschirnhausen und Böttger beschäftigt gewesen war, seine bergmännischen Kenntnisse in Berlin an, und als man seine Vergangenheit ergründet hatte, glaubte man in ihm den geeigneten Mann gefunden zu haben, um mit seiner Hilfe ein Konkurrenzunternehmen gegen die Meißner Fabrik zu gründen. Doch erwies sich Kempe als unfähig. Erst als andere „erfahrene Leute“ herangezogen worden waren, gelang die Herstellung einer roten, dem Meißner Fabrikat fast gleichenden Steinzeugmasse. Der preußische Etatsminister Friedrich von Görne, der die Untersuchungen veranlaßt hatte, gründete nun auf seinem Gut in dem Städtchen Plaue a. d. Havel eine Fabrik, die der Maler und Lackierer David Pennewitz leitete.¹ Mit Pennewitz schloß der Minister 1714 sogar einen Sozietätsvertrag ab. Auf Böttgers Veranlassung mußte sich

¹ Ernst Zimmermann, Plaue a. d. Havel, die erste Konkurrenzfabrik der Meißner Manufaktur und ihre Erzeugnisse. Monatshefte für Kunstwissenschaft. 1. Jahrg. (1908) S. 602 ff. Mit 6 Abb.

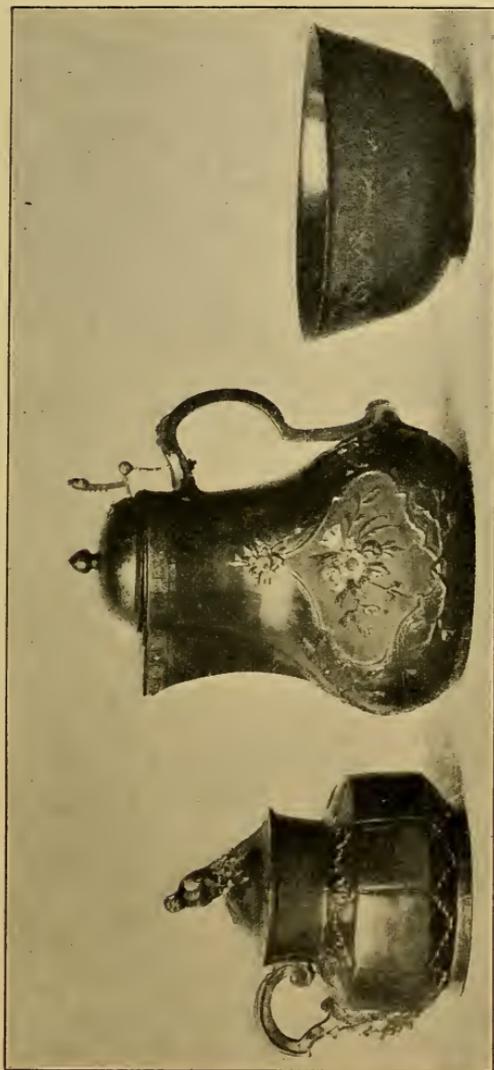


Abb. 9.
Rotes Steinzeug aus Plaue a. d. Havel, um 1715. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

im folgenden Jahr einer seiner Gehilfen, ein gewisser Mehlhorn, als Arbeiter nach Plaue verdingen, um die Zustände der Fabrik auszukundschaften. Dieser berichtete nach seiner Rückkehr, daß man in Plaue das rote Steinzeug „ziemlich gut und dem hiesigen nicht unähnlich“ herzustellen vermöchte. Nur die schwarze Glasur könnte man nicht zustande bringen. Ebenso wenig verstünde man etwas von der Bereitung des Porzellans. Die Plauer Fabrik rentierte sich nicht. Görne bot sie sogar 1715 August dem Starken zum Kauf an, der das Anerbieten aber auf Böttgers Rat ausschlug. Trotzdem hielt sich die Fabrik unter der Leitung von Pennewitz noch bis zum Jahre 1730. Um den Absatz zu fördern, wurden in den verschiedensten Städten Warenlager errichtet: außer in Berlin in Braunschweig, Bautzen (?), Zerbst, Breslau, Magdeburg, Hamburg, Kassel, Danzig, Königsberg und anderswo. Nach dem Rücktritt von Pennewitz im Jahre 1730 bestand die Fabrik höchstens noch zehn Jahre.

Der größte Bestand an Plauer Steinzeug befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum; andere Stücke bewahren das Hohenzollernmuseum, die Dresdner Porzellansammlung, das Museum in Gotha, das Kestnermuseum in Hannover (Auktion Lanna, Berlin 1910, Nr. 1517, dort als Böttger-Steinzeug), das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg und einige Privatsammlungen.¹

Die Bestimmung der Plauer Fabrikate geht von einem Stück aus, das Sybel in seinem 1811 erschienen Buch über das Städtchen Plaue unter anderen Arbeiten derselben Fabrik erwähnt. Es ist „ein braunes Gefäß, verziert mit vergoldetem grotesken Löwenkopf am Henkel, und rot und weiß grell koloriertem Papagei auf dem Deckel“. Dieser Beschreibung entspricht fast genau ein Deckelgefäß im Berliner Kunstgewerbemuseum (Abb. 9 links), nur findet sich dort statt des Löwenkopfes am Henkelansatz eine faunähnliche Maske mit Spitzohren. Das Gefäß ist geschliffen und

¹ Eine ausgezeichnete Deckelkanne mit eingeschnittenen und vergoldeten Ornamenten befand sich auch in der zweiten Versteigerung der Sammlung Lanna (Kat.-Nr. 1066).

poliert, der Papagei in Lackfarben weiß und rot bemalt und die Konturen der schwach erhabenen Blattkränze und die Maske sind mit kalter Vergoldung versehen. Die Masse unterscheidet sich von der des Böttger-Steinzeugs vor allem durch Ungleichmäßigkeit der Farbe, eine Folge mangelhafter Durcharbeitung der verwendeten Erden. Wie alle übrigen Arbeiten der Fabrik von Plaupe ist es nicht geformt, sondern freihändig gearbeitet, infolgedessen ist auch die Wandung unverhältnismäßig stark geraten. Die Modellierung im einzelnen läßt jede Sorgfalt vermissen, und durch den Schliff ist die Unexaktheit in keiner Weise behoben worden. Die eigentliche Bestimmung des Gefäßes geht aus dem Äußeren gar nicht hervor. Der Aufbau ist plump. Im einzelnen zeigen sich Ähnlichkeiten mit Augsburger Goldschmiedearbeiten, jedoch mehr mit älteren Stücken aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als mit gleichzeitigen, wie sie z. B. Irminger geschaffen hat. Zum Vergleich mag hier ein Pokal der Augsburger Wundärzte von 1661 im Berliner Kunstgewerbemuseum genannt sein. Daran finden sich ganz ähnliche Akanthusblattkränze, ähnliche groteske Masken und ein bunt bemalter Papagei als Deckelknopf. Die Arbeiter der Plauer Fabrik sollen ja auch aus Augsburg verschrieben worden sein, und von dort brachten sie die Formen der Goldschmiede. Andere Stücke sind mit aufgelegten, in kalten Farben bemalten Blumen dekoriert, die in mattem Feld auf dem polierten Grunde stehen. Die Henkel sind meist kantig und sehr ungeschickt an den Gefäßen angesetzt. Wie in Meißen hat man auch die Gefäße durch Muschelung und eingeschnittenes Ornament verziert. Das eingeschnittene Laub- und Bandelwerk schließt sich bisweilen sehr eng an die Deckerschen Grotesken an, wie bei einer Kanne im Berliner Kunstgewerbemuseum. Als sicheres Plauer Fabrikat erweist sich schließlich eine schwarz glasierte profilierte Dose in demselben Muster durch die Übereinstimmung des eingeschnittenen Bandelwerkes, das bei der ungewöhnlich dicken Glasur den roten Grund des Steinzeugs nicht bloßlegt.

Auch figürliche Plastik soll in Plaupe hergestellt worden sein, doch hat sich bisher nicht ein einziges Stück nachweisen lassen.

Sybel besaß eine übersilberte Figur, die er der Sammlung der Berliner Porzellanmanufaktur schenkte; dort ist sie aber nicht mehr vorhanden.

Auf die Nachahmungen des Böttger-Steinzeugs in Bayreuth braucht hier nicht näher eingegangen zu werden. Angeblich wurde diese Fabrik von Samuel Kempe, der bei der Gründung der Manufaktur in Plaue eine Rolle spielte, ins Leben gerufen.¹ In Bayreuth ist in der Hauptsache glattes, verhältnismäßig anspruchsloses Geschirr aus einer roten, aber nicht steinzeugartigen Masse hergestellt worden, die ihrer Porosität wegen stets glasiert wurde. Am häufigsten findet sich eine durchsichtige braune Glasur, seltener eine gelbe; nach dem Inventar des Schlosses Monbijou soll es auch eine schwarze Ware gegeben haben. Die Geschirre sind mit fein gemalten Jagdszenen oder Chinoiserien und Laub- und Bandelwerkbordüren dekoriert, und zwar die braun glasierten in ein-gebranntem Gold oder Silber, die gelben in Silber. Figuren, Bäume, Tiere und Ornament sind in rein dekorativer Weise zur Belebung und Füllung der Fläche verwandt. Die Bayreuther Fabrik scheint bis zum Ende des 18. Jahrhunderts bestanden zu haben; ihre Blüte fällt in die Zeit zwischen 1740 und 1750.

Bemerkenswert ist das Vorkommen von Steinzeug, das sich von dem Böttgerschen kaum unterscheidet, aber die eingepreßte Marke des vor Böttger tätigen holländischen Töpfers Ary de Milde trägt: ein springendes Pferd mit der Umschrift „Ary de Milde“ im Oval. Von Ary de Milde, M. de Milde, Lambert van Eenhorn und Jacobus de Caluve kennt man sonst nur schwach gebrannte rote Tonware in Nachahmung chinesischen Steinzeugs. In den Fayenceöfen konnten die Holländer unmöglich rotes Steinzeug soweit gar brennen, daß es Schliff und Politur annahm, wie eine

¹ Sie hing mit der Bayreuther Fayencefabrik zusammen. Die wenigen bezeichneten Stücke tragen eine den Bayreuther Fayencen entsprechende Markierung. Vgl. E. W. Braun, Einiges über rotes Bayreuther Steinzeug. Cicerone, 1. Jahrg. S. 502 ff. Mit 4 Abb. — Ferner: Stieda, Die keramische Industrie in Bayern während des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1906.

kleine Teekanne in einfacher chinesischer Form mit der Marke des Ary de Milde (Berliner Kunstgewerbemuseum). Wenn es diesem Töpfer wirklich gelungen sein sollte, Öfen zu konstruieren, die eine zum Garbrand des Steinzeugs hinreichende Hitze entwickelten, so wäre die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, daß Böttger von ihm die Technik des roten Steinzeugs übernahm. Vermutlich handelt es sich aber um Abformungen von Arbeiten Ary de Mildes in Böttger-Steinzeug, wobei die eingestempelte Marke mit übertragen wurde.

Die Erfindung des Porzellans durch Böttger. Die Meißner Manufaktur als Porzellanfabrik von 1710 bis zum Tode Böttgers im Jahre 1719.

Die Versuche mit dem roten Steinzeug haben Böttger glücklicherweise davon abgehalten, das Prinzip des Porzellans auf einem anderen Weg als dem keramischen zu suchen. Der Zufall hat sicher bei der Erfindung eine sehr viel geringere Rolle gespielt, als gemeinhin angenommen wird. Bedenkt man, mit welcher Beharrlichkeit die verschiedenen Erden von Böttger und Tschirnhausen auf ihr Verhalten im Feuer hin untersucht wurden, so kann das Endresultat nicht allzu sehr überraschen. Auf der Suche nach einer sich weißbrennenden Erde ist Böttger auch auf das Kaolin, den wesentlichen Bestandteil des Porzellans, gestoßen. Da es im Feuer unveränderlich blieb, lag der Gedanke nahe, diese weiße Erde mit einem Flußmittel zu mischen, das, wie der Lehm bei der Bereitung des roten Steinzeugs, die unschmelzbaren Moleküle des Kaolins im Feuer zur Einheit verschmolz. Weiße Flußmittel hatte man in den kieselsäurehaltigen Mineralien, wie Kreide, Marmor, Alabaster u. a., zur Verfügung. Das richtige Mischungsverhältnis mußte durch Experimentieren gefunden werden.

Bei der strengen Geheimhaltung aller Vorgänge im Laboratorium Böttgers ist der Zeitpunkt der vollendeten Erfindung nicht festgelegt. Man darf annehmen, daß Böttger im Laufe des Jahres 1708 die Erfindung des roten Steinzeugs gelungen ist und noch gegen

Ende desselben Jahres die Herstellung des echten weißen Hartporzellans. Bald darauf erfand er auch die Porzellanmasse, ein Beweis, daß die ganze Erfindung kaum ein Produkt des Zufalls, vielmehr das Endresultat einer Reihe systematisch angestellter Versuche sein kann; denn es war fast ebenso schwierig, die geeignete Glasur für das Porzellan zu finden, als die Porzellanmasse selbst.

Am 28. März 1709 reichte Böttger an den König ein Memoriale ein, in dem er an erster Stelle hervorhebt, daß es ihm gelungen sei, „den guten weißen Porzellan samt der allerfeinsten Glasur und allem zugehörigen Mahlwerk, welcher dem Ostindischen wo nicht vor, doch wenigstens gleich kommen soll“, herzustellen. Böttger ruhte nicht eher, als bis die Weiterführung seines Unternehmens durch die Gründung der Porzellanmanufaktur in Dresden gesichert war. Diese erfolgte durch Kgl. Erlaß vom 23. Januar 1710. Am 6. Juni desselben Jahres wurde die Fabrik aus Gründen der Sicherheit auf die stark isolierte Albrechtsburg in Meißen verlegt. Zum Direktor ernannte man den Doktor Nehmitz, der von Anfang an Böttger zur Seite gestanden hatte. Böttger selbst blieb in Dresden und erschien nur selten in der Manufaktur. Das Geheimnis der Porzellanbereitung hatte er auf Befehl des Königs teils dem Doktor Nehmitz, teils dem anderen Leiter der Fabrik, Dr. Bartelmei, mitteilen müssen, damit niemand das „Arkanum“ ganz wisse.

Eine fabrikmäßige Herstellung des Porzellans konnte erst nach mehreren Jahren erfolgen. Die Fabrikation des Steinzeugs stand so lange im Vordergrund, bis die Brennöfen und die Masse des Porzellans soweit verbessert waren, daß größere Mengen mit Aussicht auf Erfolg gebrannt werden konnten. Der Colditzer Ton, den man im Anfang verwendete, bewährte sich nicht. Schließlich fand Böttger in der sog. „Schnorr'schen Erde“, dem Kaolin aus Aue im sächsischen Vogtland, auf dem Grund und Boden des Hammerherrn Veit Hans Schnorr von Carolsfeld, das geeignete Material, das seit dem Jahre 1711 fast ausschließlich in der Meißner Manufaktur verwendet werden sollte und erst nach etwa 150 Jahren durch das bei Meißen entdeckte Kaolin ersetzt wurde.

Während der Böttgerschen Periode war das Resultat der Brände

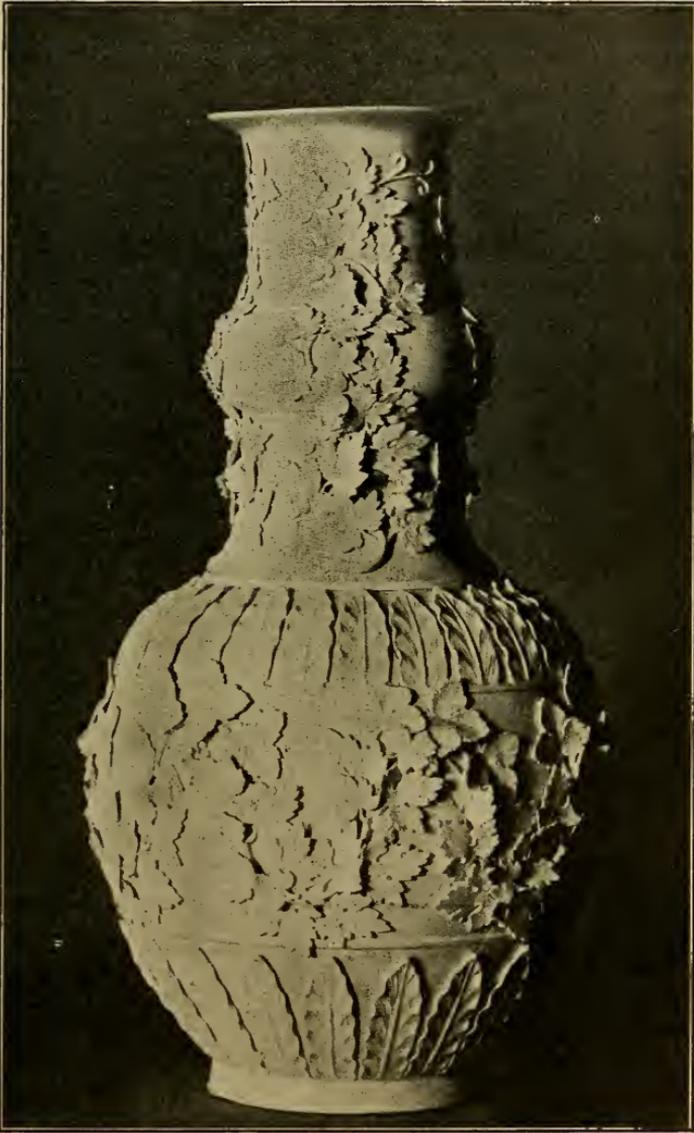


Abb. 10.

Vase in Böttgerporzellan. Höhe 42 cm. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

niemals mit Sicherheit vorzusehen. In der Regel mißriet ein Teil der Stücke, nicht selten waren die Brände ganz ergebnislos. Doch gelang es Böttger, sowohl die Masse wie die Öfen so wesentlich zu verbessern, daß die Fehlresultate erheblich verringert wurden. Drei Jahre vor seinem Tode stellte er eine Masse her, die im Feuer „fast gar nicht“ schwand, d. h. dem Feuer besser standhielt, als die früher verwandte Porzellanmasse. An diesem Produkt war kaum noch etwas auszusetzen. Während der Scherben des bis dahin hergestellten Porzellans meist gelblich und wenig durchscheinend, die Glasur, besonders an Stellen, wo sie leicht zusammenfließen konnte, grünlich und blasig war, gelang es nunmehr, ein fast reinweißes Porzellan mit dünner, farbloser Glasur herzustellen.

Die Formgebung der Gefäße ist im wesentlichen dieselbe wie beim roten Steinzeug. Das lag vielleicht weniger an der Unfähigkeit der künstlerischen Kräfte, sich dem neuen Material anzupassen, als an den mißlichen finanziellen Verhältnissen, unter denen das Böttgersche Unternehmen immer zu leiden hatte. Die vorhandenen Modelle für das Steinzeug wurden einfach in Porzellan ausgeformt oder nur wenig abgeändert. Unverkennbar ist ein stärkerer Anschluß an die Ornamentik des gleichzeitigen Barockstils, wie er am reinsten an den Zwingerbauten Pöppelmanns (1711—1722) erhalten ist. Die mit Reliefbelag verzierten Stücke sind oft stark überladen. Ein gutes Beispiel ist eine Vase in Form eines Flaschenkürbisses mit einem die ganze Wandung deckenden Belag von Blattkränzen und Weinranken (Abb. 10). Schon frühzeitig scheint man den Versuch gemacht zu haben, den Steinzeugstil zu verlassen. Zu diesen Versuchen gehören offenbar Gefäße mit doppelter, außen durchbrochener Wandung in einer Art Laubsägestil, nach dem Muster chinesischer Porzellane. Die besten Erzeugnisse der Böttgerperiode sind zweifellos die ganz schlichten Geschirre für die Luxusgetränke der Zeit, Tee, Kaffee und Schokolade. Hier ist der Reliefbelag entweder ganz verdrängt oder nur an den entscheidenden Stellen verwandt. Die glatten Wandungen sind der Malerei vorbehalten.



Abb. 11.

Böttgerporzellan mit eingebrannten Farben. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

Von Anfang an war Böttger darauf bedacht, seine Geschirre mit eingebrannten Emailfarben zu dekorieren. Die Gefäße mit Reliefbelag in der Art des roten Steinzeugs blieben meist unbemalt, sonst beschränkte sich die Bemalung auf den Reliefbelag. Aufgelegte Weinranken z. B. wurden in Grün und Purpur dekoriert, stilisiertes Ornament in Purpur und Blau.

Farbiger Dekor findet sich bereits an den beiden Probestücken, die Böttger dem König 1710 vorlegen ließ, einem glasierten und



Abb. 12.

Böttgerporzellan mit Malerei in Lüsterfarbe. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

einem unglasierten Schokoladebecher. Die Farben, namentlich das Grün, haften nicht fest am Scherben und sind vielfach abgeblättert. Der ersten Zeit scheinen ziemlich ungeschickt gemalte Blumen und Früchte, sehr primitive Landschaften und Chinesereien anzugehören, die die Wandungen der Teekannen, Becher und Tassen zieren (Abb. 11). Technisch und künstlerisch bedeutend höher stehen Geschirre mit mehrfarbigem Pflanzenornament in Anlehnung an chinesische Vorbilder (Abb. 12). Unter den Farben spielt hier das schöne lüstrierende Purpurviolett eine Rolle, das auch später unter dem Maler Herold verwandt wurde und immer ein sicheres Kennzeichen der Echtheit bildet. Am erfreulichsten

ist der meist einfarbige Dekor von Laub- und Bandelwerk in Gold, (schwarz oxydiertem) Silber und goldkonturierter Purpurlüster. Dieses vielverschlungene, symmetrisch angeordnete Ornament findet sich auf den bereits oben erwähnten Tee- und Kaffeegeschirren, die nach Masse und Glasur offenbar der letzten Zeit der Manufaktur unter der Administration von Böttger angehören (Abb. 13). Das Kobaltblau unter der Glasur, auf das der König besonderen Wert legte, ist Böttger niemals recht gelungen. Erst 1720 brachte es David Köhler, neben dem Maler und Goldarbeiter Funke und



Abb. 13.

Böttgerporzellan mit Malerei in Silber. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

dem Massebereiter Georg Schubert einer der besten Arbeiter der Manufaktur, glücklich zustande. Offenbar hoffte man, der Konkurrenz des chinesischen Blauporzellans und der Delfter Fayence wirksam begegnen zu können. An dieser Stelle möge noch auf eine Gattung von Geschirren hingewiesen werden, die erst nach Böttgers Tode entstanden sein können, aber stilistisch noch der Böttgerschen Periode angehören. Mit dem 1720 von Wien berufenen Maler Herold haben sie nichts zu tun.¹ Alle diese Geschirre zeigen ein verschlungenes, von Perlschnüren begleitetes Bandwerk und figürliche, meist bildmäßig behandelte Szenen, umrahmt von einem geschweiften Band, das außen von einer Kette aus Punkten und

¹ Zimmermann, Frühe Watteauszenen auf Meißner Porzellan. Cicerone, 1. Jahrg. Heft 1. Mit 4 Abb.

Pfeilspitzen begleitet wird. An den Kannenhälsen findet sich auch meist das für die Frühzeit Meißens charakteristische Ornament gezackter Halbmonde in Gold. Die Verzierungen sind in ausgezeichneter Vergoldung, wenig Eisenrot und Purpur gemalt, die figürlichen Szenen in Schwarz und Eisenrot (Inkarnat) oder Purpur und Eisenrot, bisweilen auch in mehrfarbiger, schlecht haftender

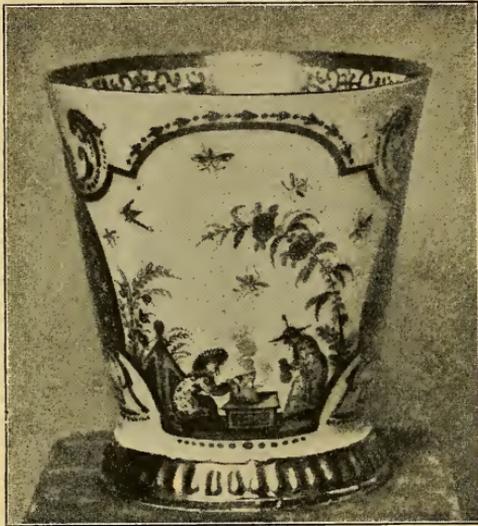


Abb. 14.

Becher mit farbiger Malerei und Vergoldung. Meißen um 1720—25.

(Abb. 14) mit bunten Chinoiserien in ziemlich stumpfen Farben zeigt deutlich den Einfluß Herolds.

Auffallend geringwertig ist die Figurenplastik in Böttgerporzellan. Anfangs formte man chinesische Stücke ab, darunter die kleinen hockenden Pagoden („Räucherchinesen“), die weiß, versilbert (schwarz oxydiert), vergoldet und mit Emailfarben dekoriert vorkommen.

Die selbständigeren Arbeiten halten bei weitem nicht den Vergleich mit den temperamentvoll modellierten Steinzeugfiguren aus. Nur eine einzige, die farbig bemalte Statuette Augusts des

Emailmalerei, bei der blasse Töne vorherrschen. Für eine Teekanne in der Dresdner Porzellansammlung und eine Kanne im Schlosse zu Arnstadt läßt sich ein Stich von La Surugue nach Watteaus „Musikstunde“ aus dem Jahre 1719 als Vorbild nachweisen. Die selbständigen Arbeiten dieses Malers sind schwach (Kaffeekanne und Teetassen im Berliner Kunstgewerbemuseum und anderswo). Ein kleiner, 1910 im Kunsthandel befindlicher konischer Becher



Abb. 15.

August der Starke. Porzellan mit schwach eingebrannter Malerei.
Meißen, Frühzeit. Höhe mit vergoldetem Bronzesockel $19\frac{1}{2}$ cm.
Braunschweig, Herzogliches Museum.

Schnorr v. Carolstfeld, Porzellan.

Starken in Imperatorenracht (hier nach einem Exemplar im Herzogl. Museum zu Braunschweig, Abb. 15), verdient hervorgehoben zu werden. Im Gegensatz zu der erwähnten Steinzeugfigur (Abb. 8), die August den Starken als selbstherrlichen Herrscher des absolutistischen Zeitalters in ablehnender, fast hochmütiger Haltung verkörpert, zeigt ihn die Porzellanstatuette, trotz des Maskenkostüms als römischer Imperator, mehr von der menschlichen Seite, lebhaft ausschreitend, den Kopf interessiert zur Seite gewandt. Der Aufbau der Figur mit dem nachschleppenden bauchigen Mantel ist von monumentaler Wirkung. Die kleine, kaum 11 cm hohe Figur vertrüge recht gut eine Übertragung in Lebensgröße. Der Künstler war offenbar gewohnt, in großem Maßstab zu arbeiten. Wenn die Steinzeugfigur und die Porzellanstatuette von ein und derselben Hand stammen, wie meistens angenommen wird,¹ so kann Lücke aus dem bereits früher erwähnten Grunde nicht als Urheber in Frage kommen (vgl. S. 19 f.). Ebenso unsicher wie die Datierung der kleinen Porträtfigur Augusts des Starken ist die Bestimmung einer Reihe weißglasierter Figuren (Abb. 16), darunter ein Chinese mit spitzem Hut, ein exotisch anmutender Herrscher mit federgeschmücktem Helm und einem Pokal in der Rechten, und ein polnischer König (?), der freilich mit August dem Starken keine Ähnlichkeit hat; endlich eine große Zahl von zwerghaften Gestalten, sog. Callot-Figuren, die zum Teil auf Stiche in einem 1716 bei Wilhelmus Koning in Amsterdam erschienenen Kupferwerk² mit 57 Narrendarstellungen zurückgehen. Diese Callot-Figuren kommen mit sparsamer Vergoldung und Bemalung vor.

Eigentliche Fabrikmarken zum Schutz gegen Nachahmungen finden sich während der ganzen Böttgerschen Periode nicht, weil

¹ Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans S. 238. — Doenges, Meißner Porzellan, Abb. 13 u. 14.

² „Il Calotto resuscitato. Oder neu eingerichtetes Zwerchen Cabinet. Le Monde est plein de sots joieux. Les plus petits sots sont les mieux. De Waereld is vol Gekken-Nesten de Klynste Narren zyn de beste. 1716 tot Amsterdam gedrukt by Wilhelmus Koning.“ Ein Exemplar in der Lipperheide-Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums.

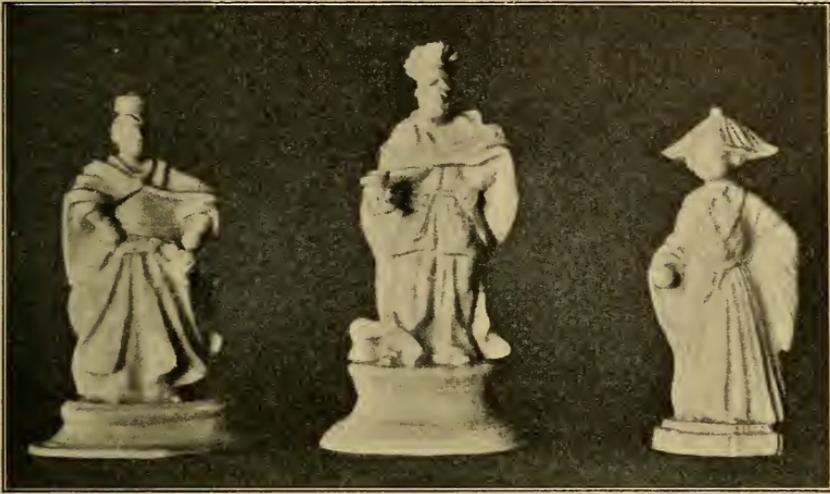


Abb. 16.

Figuren in Böttgerporzellan. Dresden, Kgl. Porzellansammlung. Mittlere Figur Höhe 12 cm. Aus Zimmermann, Frühzeit und Erfindung des Meißner Porzellans.

eine ernsthafte Konkurrenz nicht zu fürchten war. Die seltenen, auf Böttger-Steinzeug vorkommenden eingeritzten Marken, die bisweilen eine entfernte Ähnlichkeit mit der späteren, kaum vor 1725 gebräuchlichen Schwertermarke haben (eine Kanne im Berliner Kunstgewerbemuseum), sind lediglich als Arbeiterzeichen anzusehen. Auch an den Porzellanen der Böttger-Periode sind Markierungen nur bei Versuchsstücken angebracht worden.¹

Die Meißner Manufaktur unter Herold und Kändler, von 1720 bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts.

Die beispiellose Entwicklung der Meißner Manufaktur seit dem Tode Böttgers bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts ist fast allein das Werk zweier Künstler, des Malers Johann Gregor Herold (Höroidt) und des Bildhauers Johann Joachim Kändler. Herold

¹ Zimmermann a. a. O. Abb. 94.

und Kändler haben die Stilrichtung der Meißner Fabrik im wesentlichen bestimmt. Ihr Einfluß auf die neben ihnen tätigen Maler und Modelleure war so nachhaltig, daß die Einheitlichkeit des Stiles vollkommen gewährleistet wurde.

Nach dem Tode Böttgers nahm eine Kommission die Reorganisation der Manufaktur in die Hand. Sie traf mit der Berufung des Malers Herold von der 1717 begründeten Wiener Fabrik eine glückliche Wahl. Herold hat freilich seit seinem Eintritt in die Manufaktur im Jahre 1720 bis zur Berufung Kändlers (1731) eine fast unumschränkte Herrschaft ausgeübt. Bis zum Auftreten Kändlers kam die Plastik über bescheidene Versuche nicht hinaus, und die Gefäßkunst hielt sich viel mehr an ostasiatische als an europäische Vorbilder. Diese einseitige Richtung mag in der Vorliebe Augusts des Starken für ostasiatisches Porzellan und dem Wunsch, ein ähnliches Produkt im eigenen Lande herzustellen, begründet sein. Auffallend ist jedenfalls der völlige Stilwandel seit dem Regierungsantritt August III., als der Minister Graf Brühl bestimmend auf die Entwicklung der Manufaktur einwirkte. Aus der Durchdringung der beiden extremen Richtungen eines Herold und Kändler erwuchs schließlich der große Stil der Meißner Manufaktur, als deren bedeutendste Schöpfungen die um 1740—45 entstandenen Liebesgruppen angesehen werden müssen. In der Wechselbeziehung zwischen Form und Farbe liegt die Stärke der Meißner Fabrik und ihre Überlegenheit über die anderen Manufakturen.

Herold war aus Jena gebürtig. Mit 23 Jahren trat er sein Amt als Vorsteher der Malerei an. Zunächst hatte er nur die Buntmalerei zu beaufsichtigen, seit 1726 auch die Goldmalerei. Die Probestücke, die er 1720 der Kommission vorlegte, bewiesen, daß seine Technik der in Meißen bisher geübten weit überlegen war. Die Farbenskala Herolds war reicher als zur Zeit Böttgers, die Farben entwickelten sich gleichmäßiger im Feuer und hafteten fester auf der Glasur. Am gebräuchlichsten waren: ein leuchtendes Eisenrot, Purpur, zweierlei Grün, Gelb und ein helles, bisweilen auch ein dunkles Blau. Ein brauchbares Kobaltblau unter der Glasur war dem Arbeiter David Köhler im Jahre 1720 endlich ge-

lungen. Man konnte aber gar nicht daran denken, in der Blau-malerei mit Ostasien zu wetteifern, weil das Kobaltblau bei der hohen Garbrandtemperatur leicht zu schwarz geriet, oder gar verbrannte. Der Unterschied liegt auch darin, daß die Unterglasur-farbe in China bereits auf den lufttrockenen Scherben, in Meißen und den anderen Fabriken von Hartporzellan erst auf das verglühte Stück gemalt wurde.

Herolds technische Begabung äußerte sich auch insofern, als er Verbesserungen einführte, durch die das Schiefbrennen der Geschirre im Gutfeuer vermieden wurde. In das unter Böttger arg verrottete Personal der Fabrik kam allmählich Zucht und Ordnung. Herolds Geschick in Verwaltungsangelegenheiten verdankt die Manufaktur den von Jahr zu Jahr steigenden Gewinn. In der Zeit von 1731—53 hatte die Fabrik einen Überschuß von 1½ Millionen Talern zu verzeichnen, für damalige Verhältnisse eine ungeheure Summe.

Zu Herolds ausgezeichnete technischer Begabung und seinem Organisationstalent gesellte sich sein hervorragendes künstlerisches Vermögen. Die Einseitigkeit seiner Richtung im ersten Jahrzehnt, d. h. die starke Anlehnung an ostasiatische Vorbilder nach Form und Dekor der Geschirre, darf keineswegs auf einen Mangel an Erfindungsgabe zurückgeführt werden; vielmehr war, wie auf anderen künstlerischen Gebieten, der Wille des Königs in erster Linie maßgebend. August der Starke plante, das 1717 vom Grafen Flemming gekaufte, in der Dresdner Neustadt gelegene Holländische oder Japanische Palais, eine Schöpfung von Pöppelmann, dem genialen Erbauer des Zwingers, durchweg mit Porzellan auszustatten.¹ Dafür wurden nicht nur die reichen Bestände ostasiatischen Porzellans verwandt, die der König für Unsummen erworben hatte, sondern auch Meißner Erzeugnisse. Die Räume erwiesen sich als unzureichend, und so beschloß der König eine Erweiterung des kleinen Palais, in dem 1727 noch ein Abschiedsfest gegeben wurde. Der ganze Bestand an Porzellan wurde ausgeräumt und

¹ Vgl. Sponzel, Kabinettstücke der Meißner Porzellanmanufaktur von Johann Joachim Kändler. Leipzig 1900.

ein Teil der besten, vorwiegend Meißner Stücke, im sog. Turmzimmer des Dresdner Residenzschlosses¹ provisorisch aufgestellt. Zur Ausstattung des Erweiterungsbaues gab der König umfangreiche Bestellungen in Meißen auf, u. a. wurden der Fabrik chinesische und japanische Stücke als Vorbilder übergeben. August der Starke starb 1733, und unter seinem Nachfolger August III. (gest. 1763) gelangte nur ein Teil der bestellten Stücke zur Ausführung. Die im Turmzimmer des Dresdner Schlosses provisorisch untergebrachten und dort verbliebenen Porzellane wurden in den 40er Jahren des 18. Jahrhunderts durch eine Reihe Stücke von Kändlers Hand, so die Schneeballvasen und -kannen, die Elementenvasen, die Fontänen mit den vier Weltteilen, bemalte kleinere Vögel und Figuren, darunter das Pilgerpaar u. a., vermehrt. Für die Kenntnis der frühen Arbeiten Herolds ist ein Studium des Turmzimmers (an hellen Tagen!) unerläßlich. Man bekommt auch einen lebendigeren Begriff von der damals üblichen Art der Aufstellung von Porzellan, als durch die Entwürfe in den Stichwerken der damaligen Architekten (z. B. Daniel Marot, Decker, Salomon Kleiner, Schübler u. a. Ein gutes Beispiel einer Porzellandekoration ist das von Eosander v. Göthe angeordnete Kabinett im Charlottenburger Schloß vom Anfang des 18. Jahrhunderts).

Unter den Meißner Arbeiten im Turmzimmer des Dresdner Schlosses interessieren vor allem eine Anzahl von Vasen in chinesischen Formen mit ganz frei behandelter Malerei in ostasiatischem Stil (Abb. 17). Man sucht vergebens nach direkten Vorbildern. Der Dekor, zumeist Astern und phantastische Vögel, ist ganz zwanglos, unter Vermeidung irgend welcher Symmetrie, auf dem Gefäßkörper entwickelt. Durchaus ungewöhnlich und von Ostasien unabhängig ist die Farbenskala: ein feuriges glänzendes Eisenrot, Violett, Gelb, zweierlei Grün, darunter ein smaragdartiges, vor allem ein tiefes, fast schwarzes Blau und Gold. Die Farben sind in breiten Flächen, ohne Modellierung hingesezt

¹ Vgl. Zimmermann, Das Porzellanzimmer im kgl. Schlosse zu Dresden. Dresdner Jahrbuch 1905. Verlag Wilhelm Baensch. [Daraus die Abb. 17 u. 24.

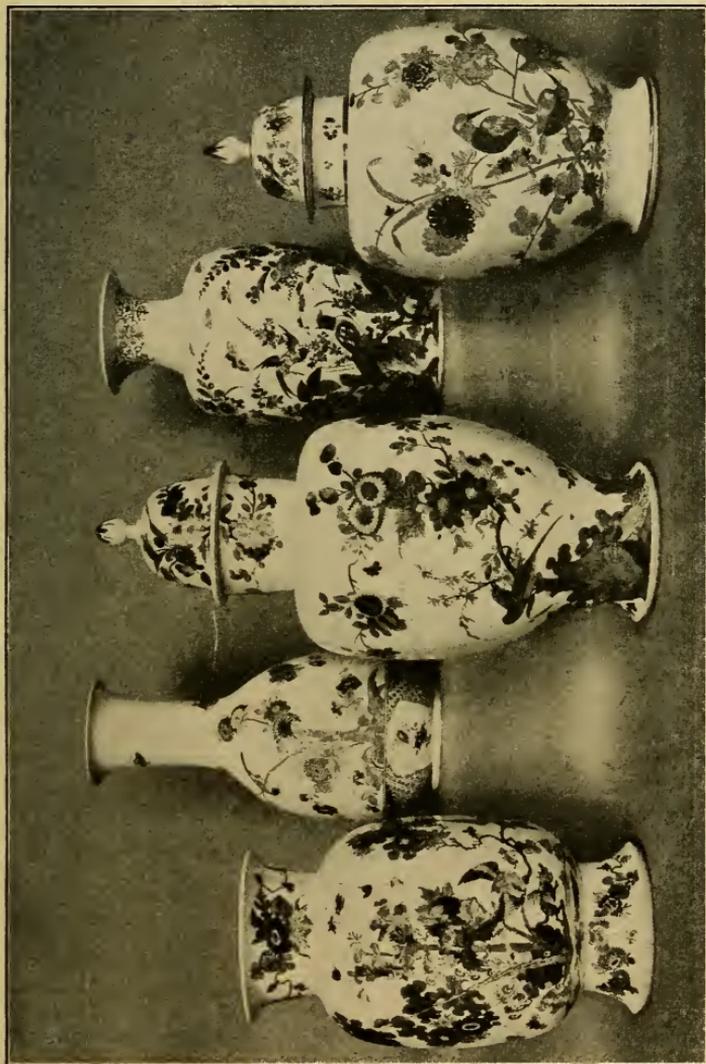


Abb. 17. Vasen in ostasiatischem Stil. Meissen um 1725. Dresden, Kgl. Schloß.

und zu wunderbarer Harmonie gestimmt. Die meisten dieser Stücke tragen als Marke am Boden das kgl. Monogramm AR.



Abb. 18.

Vase in ostasiatischem Stil. Meißen um 1725.
Dresden, Kgl. Porzellansammlung.

Die künstlerische Freiheit Herolds zeigt sich auch in der gelegentlichen Verwendung von europäischem Goldspitzenornament, das die Hälse der Vasen ziert. Daß es sich bei dieser ganzen Gruppe um Versuchsstücke handelt, die nur in wenigen Exemplaren hergestellt wurden, beweist die Seltenheit derartig bemalter Vasen. Außer den Stücken im Turmzimmer finden sich nur ganz vereinzelt Exemplare, die meist persönliche Geschenke des Königs an befreundete Fürstlichkeiten gewesen sind. Bei einer anderen Gruppe, die wohl gleichzeitig mit der genannten, etwa um

1725, entstanden sein mag, ist der Dekor von Chrysanthemen, Pänonien und phantastischen Vögeln großzügiger und, dank der Beschränkung auf wenige Farben (vor allem Eisenrot, Lichtblau, zweierlei Grün, Purpur und Gold), von einheitlicherer Wirkung (Abb. 18).

Sehr selten findet sich ein anderes Motiv von stark dekorativem Charakter: Lotosblumen in bewegtem Wasser, dessen bogenförmig stilisierte Wellen in mehreren Farben abgestuft sind (darunter dunkles Überglasurblau und Purpurlüster).

In der späteren Zeit, vor allem seit den 30 er Jahren, hat Meißen diesen großzügigen Dekor, der wie eine geistreiche Paraphrase auf ostasiatische Vorbilder erscheint, verlassen und sich mehr und mehr auf direktes Kopieren chinesischer und japanischer Motive verlegt. Die Sammlung des Königs bot ein reiches Vorbildermaterial. Besonders beliebt war das japanische sog. Imariporzellan¹ aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, das bis zur Täuschung ähnlich kopiert wurde. Doch hat man diesen miniaturartig feinen Dekor fast ausschließlich bei Gebrauchsgeschirr verwandt, seltener bei großen Schmuckgefäßen. Die Gebrauchsgeschirre, in der Hauptsache Tee- und Kaffeeservice, sind meist glatt oder achteckig gestaltet, und nur selten zeigen die Henkel, Tüllen und Deckelknäufe barocke Bildungen im Stil der Zeit. Malereien der chinesischen „Grünen Gruppe“ (famille verte, um 1700) oder der etwas späteren „Rosa Gruppe“ (famille rose) mit ihren dick aufliegenden, blaßfarbigen Schmelzfarben sind in Meißen nur ganz selten nachgeahmt worden. Für den Imaridekor ist die sparsame, meist in Eisenrot, Meergrün und emailartig aufliegendem, leuchtendem Blau, wenig Gelb und Purpur gehaltene Malerei charakteristisch. Dazu tritt bisweilen noch etwas Gold und Schwarz. Das Blau und Grün ist in Meißen freilich nicht immer gut geraten. Die häufigsten Motive sind: aus Felsen wachsende Päonien mit zickzackartig bewegten Stengeln; gekreuzte Garben und bunte Streublumen in Sternform; das aus Bambus, Kiefer, Kirschblüten und Reisighecken gebildete sog. „Astmuster“; das gelbe Tigermuster mit Bambus und Kirschblüten, das ebenso wie das chinesische rote Drachennmuster für den Gebrauch des Königs bestimmt war. Daneben kommen unzählige Varianten vor. Figürliche Motive sind selten direkt kopiert worden. Für die umfangreichen Speisegeschirre der 30 er Jahre

¹ Imari war der Ausfuhrhafen für das meist in der Stadt Arita (Provinz Hizen) fabrizierte Porzellan.

wurde der Dekor in Anlehnung an ostasiatische Vorbilder zusammengestellt. Viele der sächsischen Adelsfamilien hatten ihr besonders gemaltes Service, wenn auch die Geschirrformen häufig die gleichen waren (z. B. das Oziernmuster). Das Vitzthumsche Service zeigt einen Schmetterling auf einem Zweig und bunte Blütenzweige am Rand verstreut; das Kyaw-Service einen Drachen, Kranich und Käfer mit „indianischen“ Blumen und kleinen Schmetterlingen. Auch Wappenservice, wie das des Generalfeldmarschalls Grafen v. Münch, wurden mit indianischen Streublumen verziert. Man verstand es vortrefflich, die unvermeidlichen Fehler in der Glasur durch Streublumen oder fliegende Insekten zu verdecken.

Die Verbindung von Unterglasurblau mit Malerei über der Glasur nach ostasiatischem Vorbild ist in Meißen nur in beschränktem Maße angewandt worden. Vor allem vermied man eine Nachbildung der ordinären, namentlich in Japan fabrizierten Exportware in Unterglasurblau, Eisenrot und Gold. Bei den wertvollen Meißner Erzeugnissen in dieser Doppeltechnik ist die Blaumalerei genau für die Schmelzfarben berechnet. Herold hat auch hierin einen frei an ostasiatische Motive anklingenden Stil geschaffen.

Eine besondere Spezialität Herolds waren die Chinoiserien. Eine große Anzahl der in radiertem Gold ausgeführten Chinesenmalereien scheinen zwar noch unter Böttger, oder ohne die Mitwirkung von Herold im Anfang der 20 er Jahre entstanden zu sein (in Betracht kommt der Goldschmied Funcke, der von 1713—26 die Goldmalerei beaufsichtigte), aber Herold hat dieses zeitgemäße Genre erst zur vollen Entfaltung gebracht. Chinoiserien bildeten damals, bei den lebhaften Beziehungen zwischen Europa und Ostasien, ein beliebtes Thema im gesamten Kunstgewerbe. Watteau und sein Lehrer Gillot, später Jean Pillement, Boucher und andere haben, angeregt durch Kupferstiche in holländischen Reisebeschreibungen, der Mode ihren Tribut gezollt. In Deutschland trugen die Kupferstichvorlagen der Augsburger Stecher und die deutschen Ausgaben der fremden Reisewerke viel zu der Verbreitung dieser Chinesenmanie bei, die das gesamte Kunsthandwerk ergriff und auch in der Architektur deutlich zu spüren ist. Herold muß als

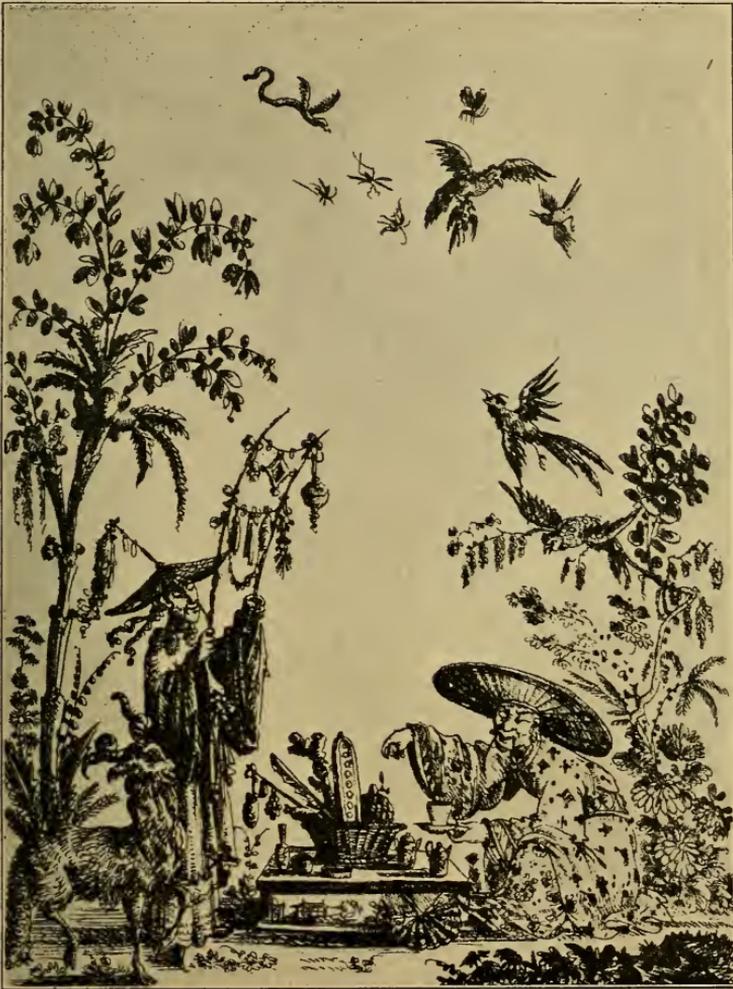


Abb. 19.

Radierung bez.: „J. G. Höroldt inv. et fecit 1726.“ Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums.

der Schöpfer und Anreger der in Meißen seit dem Beginn der 20 er Jahre mit Vorliebe gepflegten Chinoiserien freieren Stiles angesehen werden. Wir kennen eine Radierung von seiner Hand mit der Bezeichnung „J. G. Höroldt. inv. et fecit 1726“ (Abb. 19)

und eine im Turmzimmer des Dresdner Residenzschlusses stehende Stangenvase¹ mit Chinoiserien in den vom gelben Grund ausgesparten Feldern und der Bezeichnung: „Johan Gregorius Hörold inv: Meißen den 22. Jan. anno 1727“. Eine andere unbezeichnete Radierung, die wie die genannte in der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums aufbewahrt wird, ist sicher auch Herold zuzuweisen. Sie ist wegen der Darstellung eines vasenmalenden Chinesen interessant (auf der Vase Chinesereien). Beide Radierungen waren offenbar als Vorlagen für die Herold unterstellten Maler bestimmt. Man kann in der Hauptsache zwei Arten von bunten Chinesenmalereien unterscheiden: die eine erweist sich als Nachahmung ostasiatischer Motive mit ziemlich schematisch behandelten, wesenlosen Figuren, die mit haarscharfem Pinsel, oft bis zur Karikatur verzerrt, gezeichnet und nur im Gewand durch verschiedene Strichlagen modelliert sind.² Die Figuren bewegen sich auf schmalem, mit bunten Blumenstauden besetztem Terrain. Der Hauptreiz beruht in der geschmackvollen Wahl und der dekorativen Verteilung der Farben, unter denen Eisenrot, Purpur, Hellblau, verschiedenes Grün, Gelb und Schwarz vorherrschen.

Die andere Gattung von Chinesereien muß auf Grund der vollen Bezeichnung auf der erwähnten Radierung und am Boden der gelben Fondvase im Turmzimmer des Dresdner Schlusses als besondere Erfindung Herolds angesehen werden. In diesen freieren Darstellungen verkörpert sich ungefähr die Vorstellung der Europäer vom Leben und Treiben der Chinesen und Japaner. So groß auch der Respekt vor ihren Erfindungen und ihren künstlerischen Fähigkeiten sein mochte, so blickte man doch mit einer gewissen Geringschätzung auf sie herab wie auf eine Rasse niederer Stufe. Fast in allen Darstellungen der europäischen Kunst des 18. Jahrhunderts spielt der Chinese oder der Japaner die Rolle einer komischen Figur. Etwas Clownhaftes steckt in seinem Gebaren. Das

¹ Abb. bei Zimmermann, *Dresdner Jahrbuch* 1905 S. 77.

² Ein gutes Beispiel in farbiger Wiedergabe bei Brüning, *Europäisches Porzellan*, Berlin 1904, Taf. VIII. — Dasselbe bei Dönges, *Meißner Porzellan*, Taf. II.

ergab sich wie von selbst bei der Zusammenstellung mit allerhand fabelhaftem und komischem Getier, mit Drachen, geflügelten Schlangen, Affen und Papageien. Unwillkürlich übertrug sich etwas von der grotesken Komik dieser Tierwelt auf die Menschen. Auch Herold hat seine Chinesen so geschildert: als Menschen mit engem Gesichtskreis, philiströs in ihrer Beschäftigung und komisch in ihrem Gebaren. Promenierend, schwatzend und teetrinkend, scheinbar sorglos, verbringen sie ihre Tage. Ihre ärgsten Feinde sind geflügelte Schlangen und Insekten, die sie mit dem Fächer abwehren. Eine Art Schlaraffenland ist es, das uns in immer neuen und amüsanten Variationen vor Augen geführt wird. Herolds Phantasie ist unerschöpflich in der Erfindung dieser Chinesenbilder. Kaum jemals hat er sich wiederholt. Oft kommt ihm ein Einfall erst angesichts des Gefäßes, das er bemalt, wie bei der Kaffeekanne (Abb. 20), auf deren Henkel ein Chinese hockt, indem er aus seiner Kanne Tee in die Schale des untenstehenden Bekannten gießt.



Abb. 20.
Kaffeekanne. Meißen um
1725. Höhe $17\frac{1}{2}$ cm. Berlin,
Kunstgewerbemuseum.

Die Figuren dieser Gattung sind im Vergleich zu der erstgenannten kleiner und plastischer durchgebildet. Sie sind nicht bloße Schemen, sondern leibhaftige Gestalten mit lebhaften, dem Europäer verständlichen Mienen und Bewegungen. Ein wichtiges Dokument, das nachweislich der Meißner Manufaktur entstammt, bewahrt die Sammlung des Herrn Wilhelm Schulz in Leipzig: ein aus zahlreichen Einzelblättern zusammengesetztes Skizzenbuch mit Chinesendarstellungen, meist Federzeichnungen. Manche Blätter scheinen nach fremden Vorbildern kopiert zu sein. Andere sind mit flotter Feder skizziert und leicht getuscht. Ihre Ver-

wandtschaft mit den Chinesenbildern Herolds ist so groß, daß man sie unbedenklich diesem Meister zuweisen kann. Vermutlich handelt es sich um ein Vorbilderheft für die Meißner Maler; die Blätter sind stark abgenutzt, ein Teil der Zeichnungen ist durch Nadelstiche übertragen worden.

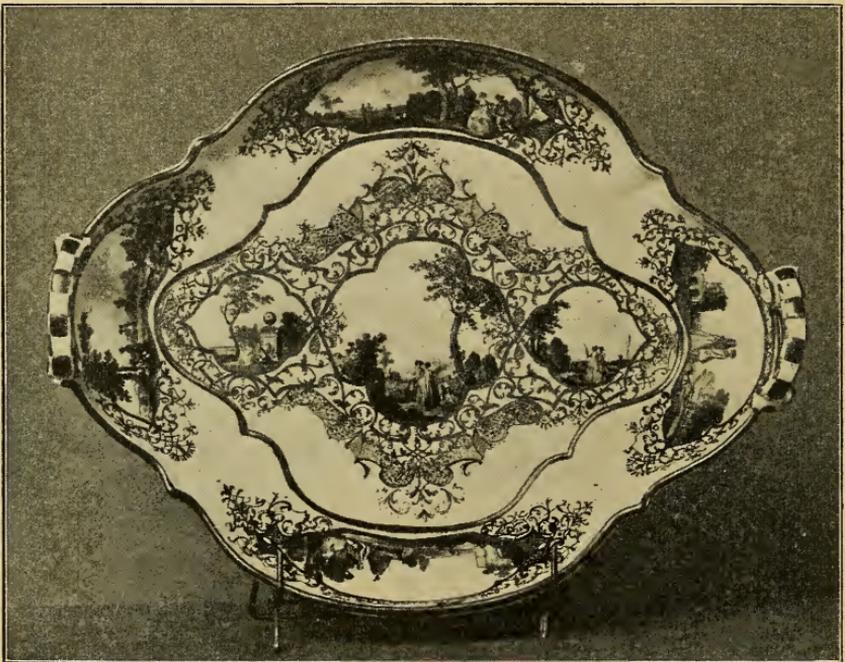


Abb. 21.

Anbietplatte mit Watteauszenen. Meissen, um 1740. Breite 25 cm.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Herold unterschied sehr genau zwischen einem Dekor kleiner, auf eine Betrachtung in nächster Nähe berechneter Stücke, wie Service geringen Umfangs, Dosen, Stockgriffe und ähnliches, und einer Bemalung größerer, auf weite Entfernung wirksamer Geschirre, wie Vasen zum Schmuck der Wände, große Tafelservice und dergleichen. Es ist erstaunlich, mit welchem Geschick er die verschiedensten Aufgaben zu bewältigen wußte. Die Chinesenbilder

laufen entweder friesartig um den Körper der Gefäße (vgl. die Kanne Abb. 20), oder sie sind auf dem Gefäß verteilt und medaillonartig von Kartuschen in Laub- und Bandelwerk und Gitter-



Abb. 22.

Vase mit bunter Malerei nach Watteau. Meißen um 1740. Marke AR.
Höhe 25 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

muster umschlossen. Mit dem in Gold, Purpur und Eisenrot gemalten Ornament ist häufig jener kostbare, perlmutterartig leuchtende Purperluster verbunden, dessen Nachahmung bisher noch keinem Fälscher geglückt ist. Das Laub- und Bandelwerk trägt durchaus europäischen Charakter im Stile von Bérain, seiner

Nachfolger und Nachahmer. Neben den Chinoiserien erscheinen, besonders seit den 30 er und 40 er Jahren, europäische Motive, die in gleicher Weise beim Dekor der Geschirre verwandt wurden.

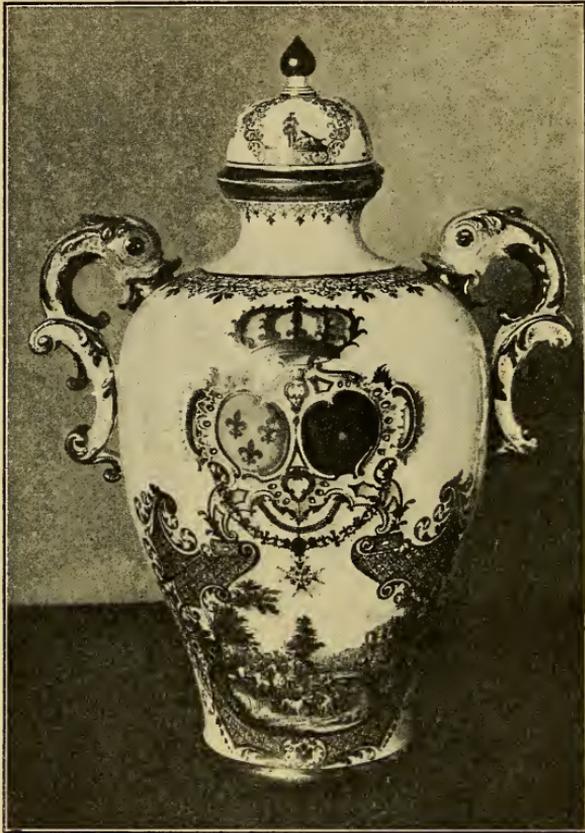


Abb. 23.

Vase mit Jagdszenen und den Wappen von Frankreich und Navarra. Meissen um 1745. Dresden, Kgl. Porzellansammlung.

Sie sind teils selbständige Erfindungen, teils Kopien oder Umbildungen von Kupferstichvorlagen. Besonders beliebt waren Hafenszenen mit Chinesen und Kaufleuten, Flußlandschaften, Parkszenen mit Liebespaaren nach Stichen Watteauscher Bilder (Abb. 21 u. 22), Darstellungen von Bergleuten, Reitergefechte

nach Rugendas, Wouwermann u. a., Jagdbilder (Abb. 23). Diese miniaturartig fein gemalten Szenen sind entweder bunt wie die Chinoiserien, oder einfarbig (en camaïeu) in Purpur, seltener in Eisenrot oder Schwarz.

In engem Zusammenhang mit den Plänen einer Porzellan- ausstattung des Holländischen oder Japanischen Palais in Dresden steht die Erfindung der sog. „Fondporzellane“, d. h. Geschirre mit einfarbigem Grund und weiß ausgesparten Feldern (Reserven), in denen Malereien verschiedener Gat- tung stehen. Im Japanischen Palais sollte jeder der mit Meißner Porzellan ausgestat- teten Säle Geschirre in einer anderen Fondfarbe zeigen. Die Anregung zu den Ge- schirren mit farbigen Gründen gaben wohl die um 1700 ent- standenen chinesischen Vasen mit gespritztem Grund in Unterglasurblau (bleu fouetté) und weiß ausgesparten Feldern mit unterglasurblauer Malerei oder bunten Schmelzfarben. In Meißen wurden außer den verhältnismäßig seltenen Fond-



Abb. 24.
Vase mit grünem Fond. Meißen um
1725. Dresden, Kgl. Schloß.

farben in gespritztem Blau und in gleichmäßig aufgetragenem, dunklem Unterglasurblau die mannigfaltigsten Farben über der Glasur als farbige Gründe verwandt: ein helles bis dunkles Zitronen- gelb, Blaßviolett, Apfelgrün, Himmelblau, Stahlgrün, Meergrün, „Pfirsichblüten“, Grau, Purpur und Rot, darunter ein der reifen

Hagebutte ähnelndes. Damit ist die Zahl der Fondfarben noch nicht erschöpft. Am frühesten scheint Gelb angewandt worden zu sein: ein Stück der Dresdner Porzellansammlung trägt das Datum

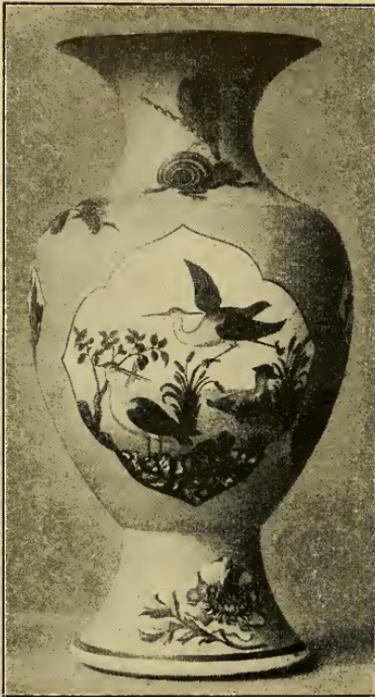


Abb. 25.

Vase mit gelbem Fond und bunter Malerei. Meißen um 1740. Höhe $38\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

„1. Jan. 1726“, ein Spülnapf im Berliner Kunstgewerbemuseum mit ziemlich unvollkommenem dünnem Gelb und Chinesenmalerei in rund ausgesparten Feldern die Bezeichnung „Meißen den 27. Augusti 1726“ in Unterglasurblau unterm Boden, das gleiche Datum findet sich an einem Stück mit braungrün geflecktem Fond in der Dresdner Porzellansammlung. Die gelbe Stangenvase mit der vollen Bezeichnung Herolds und der Jahreszahl 1727 wurde bereits genannt. Eine große Zahl der Fondporzellane sind mit dem königlichen Monogramm AR bezeichnet. Eine im Turmzimmer des Dresdner Residenzschlosses aufbewahrte balusterförmige Deckelvase mit braungrünem Grund (Abb. 24) ist wegen der Darstellung interessant: das eine ausgesparte Feld zeigt einen gekrönten Herrscher mit den unverkennbaren Zügen Augusts des

Starken, dem chinesisch gekleidete Personen ein Rollbild mit der Ansicht der Albrechtsburg in Meißen (der Porzellanfabrik) vorweisen, während im Vordergrund eine Reihe großer Vasen zur Besichtigung bereit stehen. Nicht selten sind indianische oder auch deutsche Blumen, Käfer, Schmetterlinge u. a. über den farbigen Grund verstreut (Abb. 25). Die Reserven haben meist die Form

des Vierpasses, Kreises oder der Ellipse. Sie stehen entweder ohne Umrahmung auf dem farbigen Grund oder sie sind durch eine Goldlinie abgesetzt bzw. von einer Kartusche im Laub- und Bandelwerkstil gefaßt.

Die Blaumalerei unter Glasur hat in Meißen ebensowenig wie in den übrigen deutschen Manufakturen eine hohe Stufe technischer oder künstlerischer Vollendung erreicht. Das wunderbar abgestufte, leuchtende Blau des chinesischen Porzellans konnte bei der höheren Garbrandtemperatur des europäischen Hartporzellans nicht erzielt werden. Die außerordentliche Dauerhaftigkeit der mit dem Scherben innig verschmolzenen, durch die Glasur geschützten Malerei ließ das Blauporzellan in erster Linie für Gebrauchsgeschirr geeignet erscheinen. Größere Prunkstücke, wie die beiden mit AR signierten Flötenvasen (Abb. 26) im Berliner



Abb. 26.
Flötenvase mit Blaumalerei unter Glasur.
Marke AR. Meißen um 1730. Höhe
36 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Kunstgewerbemuseum, sind ziemlich vereinzelt hergestellt worden. Man hielt sich im allgemeinen eng an ostasiatische Vorbilder und kopierte sie häufig so getreu als möglich. Im Turmzimmer des

Dresdner Residenzschlosses finden sich Kopien chinesischer Deckelgefäße mit unterglasurblauem Grund und weiß ausgesparten Mumezweigen auf schmelzenden Eisschollen, wohl Ergänzungen der vorhandenen chinesischen Stücke. Einen freieren Charakter tragen die Stücke, bei denen die Blaumalerei unter der Glasur gewissermaßen nur den Rahmen für die Schmelzmalerei auf der Glasur bildet, aber auch hier sind die Motive ostasiatischer Herkunft. Unter den Gebrauchsgeschirren ist das sog. „Zwiebelmuster“, richtiger Astermuster, am verbreitetsten gewesen. Die Blaumaler haben die von ihnen gemalten Stücke häufig mit der Schwertermarke und einem Buchstaben (meist dem Anfangsbuchstaben ihres Namens) oder mit einer anderen Signatur gekennzeichnet. Ein K in Unterglasurblau unter der Schwertermarke ist bei Stücken bis zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts meist auf den Blaumaler Johann Kretzschmar zu deuten, bei Geschirren der späteren Zeit auf Kolmberger; Mö auf Möbius usw. Europäische Motive kommen erst in der zweiten Hälfte auf, z. B. der Dekor mit Girlanden und „spielenden Kindern à la Raphael“.

Die plastische Produktion Meißens unter Herold bis zum Auftreten Kändlers ist ziemlich spärlich. Dem bewährten Hofgoldschmied Irminger wurde nach dem Tode Böttgers weiterhin die Aufsicht über die Herstellung der „Façons“ übertragen.

In der Zeit zwischen 1727 und 1728 war Gottlob Kirchner, geb. um 1706 in Merseburg, als Modelleur in Meißen angestellt. Er fertigte Uhrgehäuse, Schnupftabaksdosen, Leuchter, Wasch- und Gießbecken und andere „Modelle von gar angenehmer Invention“. Trägheit und unordentlicher Lebenswandel gaben Grund zu seiner Entlassung.

Sein Nachfolger, (Johann Christian) Ludwig Lücke, arbeitete vom April 1728 bis Januar 1729 an der Manufaktur. Er hatte sich vor seiner Anstellung in Meißen auf Wunsch Augusts des Starken noch im Ausland umgesehen. Lücke ist als ausgezeichnete Elfenbeinschnitzer bekannt.¹ Man hat aber in Meißen anscheinend

¹ Vgl. Scherer, Elfenbeinplastik. Monographien des Kunstgewerbes VIII, Abb. 72—75.

sein plastisches Vermögen nicht recht erkannt, oder hat ihn mit Aufgaben betraut, die seiner Begabung wenig entsprachen. Über seine Leistungen berichtet die Kommission unterm 25. September 1728: er verstehe von der Zeichnung wenig, von der Architektur gar nichts. Er verstehe nicht, Modelle aus Holz zu fertigen, seine Tonmodelle gingen aber bald in Stücke und könnten so den Arbeitern nicht als Vorlage dienen. An dem Modell zu einem Pokal mit Zieraten tadelt sie, daß daran keine Fassung wäre.

Die beiden kleinen Statuetten Augusts des Starken in Böttgersteinzeug und in bemaltem Porzellan (Abb. 8 u. 15) können, wie bereits oben (S. 19 u. 34) gesagt worden ist, kaum von der Hand Lückes geschaffen worden sein.

Bald nach Lückes Ausscheiden muß Kirchner wieder angestellt worden sein. 1731 wurde er zum Modellmeister ernannt, aber bereits im Februar 1733 entlassen.

Zur Verwirklichung der phantastischen Pläne Augusts des Starken für das erweiterte Japanische Palais, das ganz mit Porzellan ausgestattet werden sollte, war die Berufung eines zweiten Modelleurs neben Kirchner erforderlich. Die Wahl fiel auf Johann Joachim Kändler, der durch seine Arbeiten für das Grüne Gewölbe die Aufmerksamkeit Augusts des Starken erregt hatte. Kändler war 1706 zu Seeligstadt bei Bischofswerda i. S. (nach dem Personalverzeichnis der Manufaktur von 1744 zu Fischbach bei Dresden) geboren. 1723 kam er nach Dresden in die Lehre des Hofbildhauers Thomä, eines ziemlich unbedeutenden Meisters, der u. a. die beiden Nymphenbrunnen am Neustädter Markt in Dresden, sowie unter Permosers Oberleitung einige der Skulpturen am Pöppelmannschen Zwinger geschaffen hat.

Nach dem Kommissionsbericht vom 3. September 1731 sollte Kändler im Verein mit Kirchner die vom König fürs Japanische Palais bestellten „großen Vasen und allerhand Arthen Thiere“ modellieren. Aus dem Reisebericht von J. G. Keyßler,¹ der das Japanische Palais im Oktober 1731 besichtigte, als die Erweite-

¹ Johann Georg Keyßlers neueste Reisen durch Deutschland. Hannover 1740.



Abb. 27.

Apostel Paulus von Kirchner, Meißen
um 1732. Höhe 97 cm. Leipzig,
Kunstgewerbemuseum.

rungsbauten gerade begonnen wurden, geht hervor, daß damals bereits eine Anzahl farbig bemalter Tiere und „roter Gefäße von unterschiedlicher Erfindung“ fertig waren. Keyßler erwähnt auch ein sehr lebendig modelliertes Brustbild des Hofnarren Josef Fröhlich, das offenbar mit dem in der Dresdner Porzellansammlung erhaltenen identisch ist.¹ Die Vermutung Sponsels, daß es sich hier um Arbeiten Kirchners vor der Anstellung Kändlers handelt, scheint sich zu bestätigen. Kirchner wurde bei seiner Ernennung zum Modellmeister im Jahre 1731 angehalten, ein Buch anzulegen, in das „die vorhandenen oder auch von ihm zu erfindenden oder auch auf andere Weise zur Fabrik zu übernehmenden Modelle“ eingetragen werden sollten.² Danach ist Kirchner der Schöpfer jener eigentümlichen, mit roter Lackfarbe bemalten Krüge in Gestalt

von Gnomen u. a.³ Offenbar handelt es sich um die „roten Gefäße von unterschiedlicher Erfindung“, die Keyßler er-

¹ Abb. bei Sponzel, Kabinettstücke. Leipzig 1900 S. 76.

² Die Veröffentlichung dieses erst kürzlich aufgefundenen Modellbuches in einem von Berling geplanten Werk wird diese Frage klären.

³ Abb. bei Sponzel a. a. O. S. 66—67.

wähnt. Sie haben sich in der Dresdner Porzellansammlung erhalten. Wie Sponzel¹ annimmt, stammen die primitiveren Tiere in der Dresdner Porzellansammlung von der Hand Kirchners. Als der Graf Sulkowsky sich tadelnd über die Auffassung und Bemalung einiger der abgelieferten Tiere aussprach, suchte Herold die Schuld auf Kirchner abzuwälzen. Zum Studium der inländischen und ausländischen Tiere bot die im Jägerhaus zu Dresden-Neustadt angelegte Menagerie reichlich Gelegenheit. Für zwei ausländische Tiere, ein Nashorn und einen Elefanten, mußten, wie Sponzel nachweist, Maschinen aus den höfischen Festzügen als Vorbilder dienen.



Nach dem Modellbuch ist Kirchner ferner der Schöpfer der beiden über 1 m hohen, weiß glasierten Vasen im Leipziger Kunstgewerbemuseum.² Ihrer Größe wegen sind sie aus mehreren Teilen zusammengesetzt und mit vergoldeter Bronze montiert. Der heimische späte Barockstil, der am reinsten beim Zwingerbau in die Erscheinung tritt, ist hier deutlich zu spüren. Der straff aufge-

Abb. 28.

Apostel Paulus von Kirchner, Meißen um 1732. Höhe 97 cm. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

¹ a. a. O. Seite 67 f.

² Abb. bei Berling, Taf. XIV, bei Doenges, Meißen Porzellan, Abb. 28.

baute Gefäßkörper ist mit Faunsmasken, Blumen und Kartuschen belegt. Aus dem Hals wächst ein üppiges Blumenbukett. Die geschwungenen Henkel in Form geflügelter weiblicher Halbfiguren scheinen Augsburger Goldschmiedearbeiten nachgebildet zu sein. Man spürt schon den Zusammenhang mit dem Kändlerschen Sulowskyservice aus den Jahren 1735—38.

Kirchners bedeutendstes Werk ist der 97 cm hohe Apostel Paulus im Leipziger Kunstgewerbemuseum (Abb. 27 u. 28). Er war ebenso wie der Petrus von Kändler (in der Dresdner Porzellansammlung) für die Kapelle des Japanischen Palais bestimmt. Der Brand der großen Stücke machte ungeheure Schwierigkeiten. 1732 berichtet die Kommission, daß noch kein einziger der großen Apostel im Brand gelungen sei. Der Paulus Kirchners ist völlig von Brandrissen überzogen, die freilich durch die ursprüngliche kalte Bemalung (davon noch einige Spuren) verdeckt waren. Die Schlüssel in der Rechten sind eine fälschliche spätere Zutat. Der Paulus unterscheidet sich wesentlich von dem Petrus Kändlers. Auf das traditionelle Standmotiv des Barock mit deutlich unterschiedenem Spiel- und Standbein ist verzichtet. Der Körper wird durch den bis zum Boden reichenden Mantel völlig verdeckt. Aus den großzügig geformten Gewandmassen wächst die freie Schulter mit dem energisch zur Seite gewandten Kopf des fanatischen Apostels. Besonders glücklich ist die Ansicht von der Seite, nach der der Kopf sich wendet: der Aufbau der Figur mit dem schräg nach oben gerichteten Faltenzug der Gewandung kommt hier noch klarer zur Geltung als in der Vorderansicht. Angesichts dieses Meisterwerkes kann man nur bedauern, daß Kirchner nicht länger an der Meißner Manufaktur verblieb, oder daß man ihn nicht zu Aufgaben heranzog, die seiner auffallend starken, auf das Große gerichteten Begabung entsprachen. Kändlers Apostel Petrus,¹ „auf Romanische Art gekleidet“, hält durchaus nicht den Vergleich mit dem Paulus Kirchners aus. Das in der Dresdner Porzellansammlung erhaltene Exemplar ist im Brande derartig verzogen, daß es mit der Plinthe in einen Gipsblock eingelassen werden

¹ Abb. bei Sponsel a. a. O. S. 84.



Abb. 29.

Hundegruppe von Kändler. Dresden, Kgl. Porzellansammlung.

mußte, damit es nicht umfiel; aber es läßt sich trotzdem erkennen, daß das Standmotiv mit dem zur Seite gesetzten rechten Spielbein unglücklich gewählt ist, daß die Haltung der Hände ziemlich nichtsagend, der Ausdruck des Gesichts leer ist.

Obwohl die Kommission in ihrem Bericht vom 28. März 1732 Kirchner das Zeugnis ausstellt, daß er „seine Arbeit wohl versteht und nutzbar zu gebrauchen ist, auch den anderen Modellierer Kändlern nach seinen Inventionen und sonst übertrifft“, ist sie nach dem Abgang Kirchners der Ansicht, daß Kändler sehr wohl die noch unerledigten Arbeiten vollenden könne, da „überdies zwei im Poussieren (Bossieren) geschickte junge Leute, Schmieder und Krumbholz, sich bei der Manufaktur befänden“. Kändler wurde an Stelle Kirchners zum Modellmeister ernannt. Herold blieb freilich nach wie vor oberster technischer Leiter der Manufaktur. Zwischen ihm und Kändler kam es in der Folgezeit zu fortwährenden Reibereien. Das änderte sich erst einigermaßen, seitdem Kändler die Leitung über die Former, Modelleure und Dreher übertragen wurde, wohl seit 1740.

Nach Kirchners Ausscheiden schuf Kändler die zahlreichen Modelle der fürs Japanische Palais bestellten, teilweise lebensgroßen Tierfiguren, die entweder mit Lackfarben oder mit eingebrannten Farben dekoriert wurden. Wenn man bedenkt, daß es sich um eine ganz neuartige Aufgabe handelte, daß Kändler zur Herstellung der Modelle nur wenige Jahre gegönnt wurden, daß er nebenbei noch eine Reihe anderer Aufträge erledigen mußte, so kann man die Lösung nur bewundern. Der größte Teil der Tiere ist noch in der Dresdner Porzellansammlung erhalten. Als Tierbildnisse in unserem Sinne darf man sie freilich nicht ansehen. Die geplante Aufstellung der Figuren in der oberen Galerie des Japanischen Palais forderte eine dekorative Wirkung, d. h. eine auf das Wesentliche der Erscheinung gerichtete Stilisierung. Das Charakteristische der verschiedenen Tiere, unter denen einheimische und fremdländische Vögel vorherrschen, ist oft mit erstaunlicher Sicherheit erfaßt. Ein besonders gutes Beispiel ist eine Hundegruppe (Abb. 29), die an Geschlossenheit des Aufbaues und Einfachheit der Form ihresgleichen sucht.

Eine wichtige Aufgabe für Kändler bestand in der Durchbildung der Gefäße im europäischen Zeitstil. Herold hatte die glatten, einfachen ostasiatischen Formen für seine Malereien bevorzugt. Als



Abb. 30.

Terrine aus dem Sulkowsky-Service von Kändler. Meissen, 1735—38.
Höhe 52 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Kändler in die Manufaktur eintrat, fand er, wie es in einen seiner Berichte heißt, „nicht einen rechtschaffenen Henkel“ vor. Es scheint, daß er sich zunächst der Henkel, Tüllen, Füße und Deckelknäufe annahm und die Gefäßkörper in der überkommenen Form bestehen ließ. Erst seit dem Auftreten Kändlers wurden umfang-

reiche Tafelservice in Meißen geschaffen. Bis dahin beschränkte man sich auf Frühstücksservice für eine Person (Solitaire), für zwei (Tête-à-Tête) oder mehr Personen. Das Solitaire und Tête-à-Tête besteht in der Regel aus einem Tablett zur Aufnahme der Geschirre, aus Kaffee-, Milch- und Teekanne, Zuckerdose, Spülnapf, einer flachen Schale für die Löffel, Teebüchse und einer bzw. zwei Tassen, die zunächst in gleicher Weise für Tee und Kaffee benutzt wurden. Erst in den dreißiger Jahren scheint die Kaffeetasse in höherer Form aufgekommen zu sein. Für Schokolade bediente man sich schon seit der Böttgerzeit der hohen Becher mit ein oder zwei Henkeln.

Die beiden umfangreichsten Tafelservice von Kändlers Hand waren für den Oberstallmeister Grafen Alexander Joseph v. Sulkowsky und den Minister Grafen Heinrich Brühl bestimmt. Das Sulkowsky-Service entstand in den Jahren 1735—1738, das Brühlsche, sog. Schwanenservice, in den Jahren 1737—1741. Auffällig ist der Stilunterschied zwischen beiden Services, obwohl sie zeitlich dicht aufeinander folgen.

Für die Terrine des Sulkowsky-Services (Abb. 30) hat eine der silbervergoldeten, in der Dresdner Hofsilberkammer aufbewahrten Soupièren des Augsburger Goldschmiedes Johannes Biller als Vorbild gedient (die eine mit dem Datum 1718). Kändler hat die Gesamtproportionen gefälliger und den schildhaltenden Löwen auf dem Deckel kleiner gestaltet. Aus Rücksicht auf die Schwere des Gefäßes mußten die Volutenfüße kräftiger gebildet und steiler gestellt werden. Auch der Kandelaber mit der sitzenden Frauenfigur geht möglicherweise auf ein Vorbild in Edelmetall zurück (Abb. 31). Die geschwungene Form der Leuchterarme ist nur in widerstandsfähigem Metall denkbar. Auch das eingeritzte und gestochene Gewandmuster der leuchtertragenden Figur erinnert an die Goldschmiedetechnik. Die häufig vorkommende Sauciere ist mit geringen Änderungen für andere Service verwandt worden. Zum Sulkowsky-Service gehört auch ein großer Blumentisch,¹ der vor kurzem in die Sammlung Feist, Berlin, gelangt ist. Jedes

¹ Abb. bei Berling a. a. O. Taf. XVII.

Stück des Services trägt das Alliancewappen der Familien Sul-kowsky-Stein. Die Bemalung beschränkt sich neben der Ver-goldung der plasti-schen Teile auf bunte, wie zufällig über die glatten Flächen ge-streute „indianische Blumen“. Bei den größeren Stücken des Services finden sich noch auffallende tech-nische Mängel in der Masse. Die grünliche Glasur ist stellenweise haarrissig.

Während das Sul-kowsky-Service vor Jahren durch den Kunsthandel zer-streut worden ist, wird das Schwanen-service als Gräflich Brühlsches Familien-fideikommiß im Schlosse Pförten sorg-sam gehütet. Es um-faßt noch etwa 1400 Stück. Ein kleiner Teil ist den Kunstge-werbemuseen in Ber-lin und Dresden lei-hweise überlassen worden.



Abb. 31.
Leuchter aus dem Sulkowsky-Service von Kändler. Meißen, 1735—38. Höhe 55 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Beim Schwanenservice hat Kändler den Augsburger Goldschmiedestil verlassen und sich dem französischen Rocaillestil, der

das reife Rokoko vorbereitet, zugewandt. Für die einarmigen Leuchter mit den kletternden Putten (Abb. 32) hat ein Stich von Desplaces nach dem Entwurf von Juste-Aurèle Meissonnier (geb. 1693 in Turin, seit 1723 in Paris, gest. 1750) als Vorbild gedient.¹ Aber auch sonst ist Meissonniers Stil unverkennbar. Die Form der Gefäße mit ihrer muschelartig gerippten Oberfläche und den wellig



Abb. 32.

Teile aus dem Schwanenservice von Kändler. Meißen 1737—41. Leuchter Höhe 23 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Leihgabe des Gräfl. Brühlschen Familienfideikommisses.

bewegten Rändern, die unruhige Silhouette der großen Terrinen mit dem naturalistischen Belag von Muscheln und Pflanzen entsprechen den Meissonnierschen Entwürfen für Goldschmiedearbeiten. Der urwüchsige, durchaus unakademische Stil Meissonniers scheint Kändler plötzlich in Fleisch und Blut übergegangen zu sein. Diese auf lebendiger Naturanschauung basierende Richtung mußte Kändler als Plastiker viel willkommener sein, als der

¹ Das Gesamtwerk von Meissonnier bringt drei wenig verschiedene Entwürfe, deren einer die Jahreszahl 1728 trägt.

strenge Augsburger Goldschmiedestil, in dessen Bahnen er noch eben gewandelt war. Manche Idee zum Schwanenservice scheint ihm Meissonnier eingegeben zu haben, z. B. die Gruppen von



Abb. 33.

Konfektschale aus dem Schwanenservice von Kändler. Meißen 1737—41. Höhe 36 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum. Leihgabe des Gräfl. Brühl'schen Familienfideikommisses.

Nereiden, Tritonen, Putten und Seetieren auf den Deckeln der Terrinen und anderes mehr. Freilich hat Kändler diese Anregungen in so selbständiger Weise verarbeitet, daß von einer Abhängigkeit schlechterdings nicht gesprochen werden kann. Dem Service liegt eine einheitliche Idee zugrunde: es verherrlicht die Gottheiten und

Fabelwesen des Meeres und das im Wasser lebende Getier. Die Bezeichnung „Schwanenservice“ rührt daher, daß der Schwan

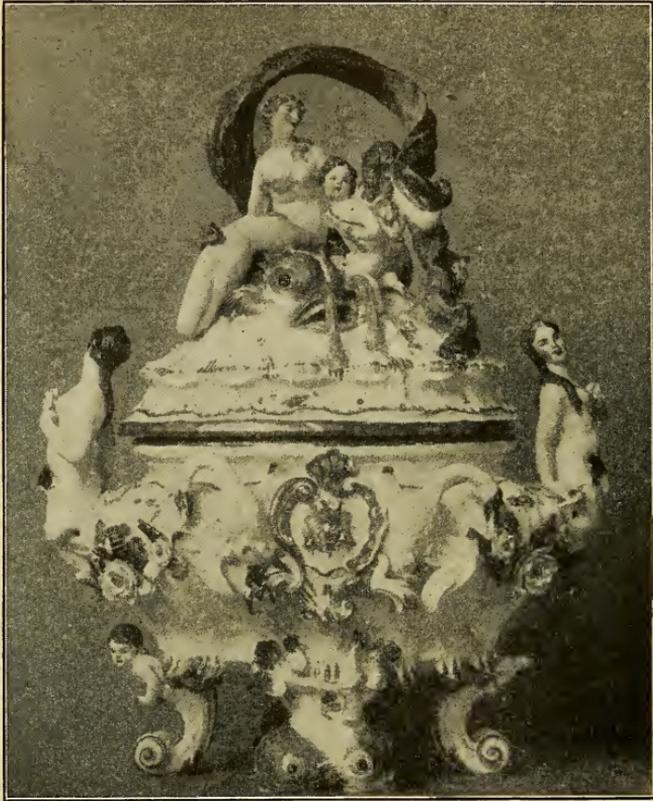


Abb. 34.

Terrine aus dem Schwanenservice. Meißen 1737—41. Höhe 53 cm.
Berlin, Kunstgewerbemuseum. Leihgabe des Gräflich Brühlschen
Familienfideikommisses.

das bevorzugte Tier des Services ist. Von allem im Wasser lebenden Getier mußte ja auch der Schwan mit seinem schneeweißen, glatten Gefieder zur Nachbildung in Porzellan reizen. Im Spiegel der Teller und Schüsseln, an den Wärmeglocken, den Bechern, Tassen u. a. findet sich ein stets wiederkehrendes Reliefmuster

von Schwänen und Reihern auf dem Wasser. Die großen Pastetenbüchsen und Saucieren haben die Gestalt schwimmender, von Putten gelenkter Schwäne. Die Nereiden und Tritonen als Träger von Konfektschalen sind außerordentlich beachtenswerte plastische Leistungen (Abb. 33). Bei den Terrinen fällt der organische Aufbau und die lebendige Beziehung der einzelnen Teile zueinander auf. Über gewisse Bizarrheiten im einzelnen setzt man sich gern hinweg (Abb. 34). Die Bemalung des Services ist sehr sparsam. Die Spiegel der Teller und Schüsseln mit dem Schwanenmuster sind weiß geblieben. Wie beim Sulkowsky-Service zieren bunte indische Blumen die Ränder, die ebenso wie die Kartuschen reich vergoldet sind. In wirkungsvollem Gegensatz zu dem Weiß des Porzellans stehen die in kräftigen Farben bemalten Seetiere und Muscheln. Bei den figürlichen Teilen ist das Inkarnat nur an den Brüsten, Fingern und Zehen durch rötliche Tönung belebt; Haar, Augen und Mund dagegen sind in kräftigen, auf Fernwirkung berechneten Farben bemalt. Man muß sich bei der Beurteilung des Schwanenservices stets vergegenwärtigen, daß es als Prunkgeschirr geschaffen ist, und daß es seine volle Wirkung erst beim Arrangement auf der Tafel, im Schein der flackernden Kerzen und im Schmuck der Früchte und Blumen zur Geltung bringen kann. Bei der Arbeit für das Brühlsche Service wurde Kändler von Johann Friedrich Eberlein unterstützt, der seit 1735 an der Manufaktur beschäftigt war und bereits 1750 starb.

In der gleichen Zeit, in der das Schwanenservice entstand, modellierte Kändler für die Schwiegermutter Augusts III., die Kaiserin Amalie von Österreich, eine ganze Altargarnitur mit zwölf Aposteln, letztere nach Vorbildern in San Giovanni in Laterano von der Hand verschiedener Bildhauer aus der Umgebung Berninis. Die Gewänder der Apostel sind in Gold gemustert, ebenso die festverbundenen Sockel mit dem farbigen Wappen der Kaiserin, einer geborenen Prinzessin von Braunschweig-Lüneburg († 1741). Ein Exemplar des Matthäus im Berliner Kunstgewerbemuseum gibt die Abbildung 35 wieder. Kändler modellierte ihn in den Jahren 1740—1741. Wie es scheint, unterblieb damals die Ab-



Abb. 35.

Apostel Matthäus von Kändler. Meißen 1740—41. Mit Golddekor und dem Wappen der Kaiserin Amalie v. Österreich. Höhe 45 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

sendung der Stücke nach Wien. Die im Hofmuseum zu Wien befindliche Altarausstattung wurde (nach Angaben des Führers)¹ 1750 von August III. an Maria Theresia geschenkt. Es sind ein Kruzifix, sechs Leuchter, ein „Credentz-Teller“ nebst zwei „Krügel zum Wein und Wasser“, zwei Kanonestäfen, ein Weihwasserkessel nebst Wedel, ein Leuchterkörbchen, der Fuß eines kleinen Kruzifixes und vierzehn Apostelstatuen. Auf Schloß Pforten befinden sich zwei Apostelstatuen und eine Madonna auf der Weltkugel, die zu der Serie gehören.²

Kändler modellierte auch eine Reihe von Büsten österreichischer Kaiser, offenbar Geschenke an das Wiener Kaiserhaus.³

Die Ausführung dieser Arbeiten bedeutete zweifellos schon eine Überschreitung der engen Grenzen, die dem Porzellan seiner Natur nach gesteckt sind. Das gilt noch viel mehr von einer

¹ „Übersicht der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses“, 1904, S. 228.

² Abb. bei Berling a. a. O. Taf. XXII.

³ Vgl. Braun, Die Büste Kaiser Josefs I. von Kändler. Cicerone II. Jahrg. 1910. S. 120. Mit 1 Abb.

Reihe der sog. Kabinettstücke, die Kändler gegen Ende der dreißiger und zu Beginn der vierziger Jahre modellierte, und die oft ganz maleische Vorwürfe behandeln, wie den Tod des heil. Xaver (bei Nacht!), eine große Kreuzigungsgruppe mit zahlreichen Figuren, eine Madonna mit dem heil. Antonius, eine Pietà, einen heil. Wenzeslaus und anderes. Der größte Teil dieser Gruppen ist in der Dresdner Porzellansammlung erhalten, ebenso eine Statue August III. in polnischer Tracht, dreiviertel lebensgroß. Als gänzliche Verirrung muß aber der Plan gelten, ein überlebensgroßes Reiterstandbild Augusts III. auf hohem Sockel, umgeben von allegorischen und mythologischen Figuren, in Porzellan, womöglich farbig bemalt, herzustellen. Kändler fertigte das kleine, in Porzellan ausgeführte Modell des Reiterdenkmals in den Jahren 1751—1753 und vollendete auch ein großes Gipsmodell, von dem sich nur der Kopf des Königs in der Dresdner Porzellansammlung erhalten hat. Ein weißglasiertes, teilweise vergoldetes Exemplar des kleinen Modells steht ebenfalls dort,¹ ein farbiges Exemplar bewahrt die Sammlung List in Magdeburg, eine farbig bemalte Friedensgöttin vom Sockel des Denkmals das Berliner Kunstgewerbemuseum. Die Ausführung im Großen wurde zwar begonnen, sie scheiterte jedoch an den technischen Schwierigkeiten; dazu kam noch die ungünstige politische Lage. Zu den weniger erfreulichen Arbeiten Kändlers gehören auch die vier Elementenvasen und die Vasen mit den Medaillonbildnissen Ludwigs XV. und Augusts III. Die letzteren beiden Vasen hat Kändler auch mit einem Belag von Schneeballblüten ausgeführt, die die barocke Grundform des Gefäßes fast ganz verdecken.

Die einzige von Kändler bezeichnete Arbeit ist die Gruppe einer von Meergöttern geleiteten Venus oder Galathea im Muschelwagen, offenbar das Mittelstück eines Tafelaufsatzes.² (Dresden, Kunstgewerbemuseum). Berling³ vermutet, daß sie zu den 40 alle-

¹ Abb. bei Berling a. a. O. Taf. XXVI.

² Abb. bei Berling, ebenda Taf. XXV. — Die Bezeichnung „J. J. Kaendler“ an dem schrägen Sockel der Gruppe.

³ A. a. O. Seite 103.

gorischen und ovidischen Gruppen gehört, die für die Kaiserin Elisabeth von Rußland bestimmt waren. Kändler soll 15 dieser Gruppen mit eigener Hand geschaffen haben. Der stilistische Zusammenhang des bezeichneten Stückes mit den Figuren und Gruppen des Schwanenservices ist zwar unverkennbar, aber es macht sich bereits eine Neigung zum Klassizismus geltend, der damals durch Vermittelung des Italieners Lorenzo Mattielli auf die heimische Plastik einwirkte. In manchen mythologischen Figuren Kändlers spürt man antike Vorbilder.¹ Wie weit Mattielli selbst zu Arbeiten für die Manufaktur herangezogen wurde, ist noch ungewiß. Graf Brühl gestattete ihm 1740, „sich, so oft er es nötig haben möchte, im Werk (d. h. in der Manufaktur) umzusehen“.² Daraus könnte man schließen, daß Mattielli Modelle für die Meißner Manufaktur geschaffen hat. Der Neptunsbrunnen im Brühlschen Palais zu Dresden-Friedrichstadt, den Mattielli 1741—1744 nach Entwürfen Longuelunes ausführte, ist jedenfalls in Porzellan nachgebildet worden (Teile davon z. B. im South Kensington Museum). Es ist wahrscheinlich, daß Mattiellis Tonmodell für die Brunnenanlage der Nachbildung in Porzellan zugrunde gelegt wurde.

In die Zeit der Entstehung des Schwanenservices fallen schon eine Reihe jener spannenhohen Figuren und Gruppen, denen Meißen vor allem seinen großen Ruf verdankt. Angeregt durch das Leben und Treiben der Hofgesellschaft, die Theaterraufführungen, Schäferspiele und karnevalistischen Umzüge, hat Kändler seine berühmten Gruppen von Kavalieren und Damen, in Hoftracht oder Schäferkleidung, die zahllosen Liebesgruppen aus der italienischen Komödie und der französischen Oper geschaffen, die noch heute unsere restlose Bewunderung herausfordern, und die zu den begehrtesten und kostbarsten Objekten der Sammler gehören, gerade deshalb aber auch mit größtem Raffinement gefälscht und in den Handel gebracht werden. In diesen Figuren und Gruppen

¹ Man vergleiche nur die Statuette einer Venus mit Amoretten (Abb. bei Hirth, *Deutsch Tanagra*, München 1898, Taf. 84) und die mediceische Venus.

² Berling a. a. O. S. 72 u. 99.

vom Ende der dreißiger und Anfang der vierziger Jahre offenbart sich Kändlers plastisches Vermögen am reinsten; denn hier hat er, frei von allem mythologischen und allegorischen Ballast, unmittelbar aus der Anschauung heraus gestalten können. Die Anregungen,

die ihm Kupferstiche bieten konnten, sind sehr gering anzuschlagen. Zweifellos gebührt Herold neben Kändler ein Hauptverdienst an der unvergleichlich dekorativen Wirkung der Meißner Figuren und Gruppen. Die frühen, etwa zur Zeit des Sulowsky- und Schwanenservices entstandenen Figuren sind noch durchaus im Geist des Barock gestaltet. Der Aufbau ist geschlossen, die Formgebung knapp und auf das Wesentliche beschränkt. Auch der Dekor in kräftigen ungebrochenen Farben entspricht dem



Abb. 36.

Gruppe aus der ital. Stegreifkomödie (*Commedia dell'arte*). Meißen, vor 1740. Höhe 16 cm.

Geschmack des Barock. Tiefes, glänzendes Schwarz oder Braun, leuchtendes Eisenrot, Hellblau, Chromgelb, Kupfergrün, Purpur und Gold vereinigen sich zu wunderbar harmonischen Akkorden. Man verschmäht naturalistische Details und gibt bei der Tönung des Inkarnats, bei der Bemalung der Augen, des Mundes und Haares nie mehr als für den Gesamteindruck nötig scheint. Die Sockel bleiben stets weiß, sind vielfach mit farbig gehöhten plastischen Blumen besetzt. In dieser Gattung von Figuren hat der

figürliche Porzellanstil Europas seinen klassischen Ausdruck gefunden.

In unseren öffentlichen Museen wird man sich fast vergeblich nach Kändlerschen Gruppen aus der Glanzzeit Meißens umsehen.



Abb. 37.

Tanzendes Paar. Meißen, vor 1740. Höhe 15 cm. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin.

Man ist in erster Linie auf den alten Besitz adeliger und fürstlicher Familien und auf die jüngst entstandenen Privatsammlungen angewiesen. Selbst die Kgl. Porzellansammlung in Dresden besitzt nur eine einzige Krinolingruppe, die annähernd einen Begriff von der Qualität dieser Gattung zu geben vermag.

Eine ganz frühe Kändlergruppe, die etwa in die Zeit der Entstehung des Sulkowsky-Services gehört, gibt die Abbildung 36 wieder: den stets betrogenen Pantalone und seine Tochter, Figuren der italienischen Stegreifkomödie, die im 18. Jahrhundert an allen Höfen Deutschlands gespielt wurde.

Das in groben Strichen gezeichnete rote Haar, Augen und Mund des Mädchens sind noch ebenso behandelt, wie bei den weiblichen Halbfiguren an der Sulkowsky-Terrine. Der schwarze Rock mit dem naturalistischen Ornament von grünem Gezweig und violetten Blüten steht in wirkungsvollem Kontrast zu dem glänzend roten Mantel des Pantalons. Eine häufig vorkommende Gruppe der Frühzeit, das tanzende Bauernpaar (Abb. 37, nach dem Exemplar im Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin), ist vorzüglich für die Ansicht von allen Seiten komponiert und in den kräftigsten Farben (schwarz, eisenrot, purpur, gelb, blau) dekoriert. Eine der berühmtesten Krinolingruppen gibt die Abbildung 39 wieder. Die

Sammlung Feist in Berlin bewahrt zwei im Dekor verschiedene Exemplare. Von dem Reiz der farbigen Behandlung vermag freilich die Reproduktion keine Vorstellung zu geben. Die sitzende Dame mit dem breit ausladenden Krinolinrock beherrscht völlig die Situation. Neben ihr verschwinden der kniende, den Handkuß wagende Ka-



Abb. 38. Figur von Kändler. Meißen, um 1740—45. Höhe 16 cm. Sammlung Feist, Berlin.

valier und der kleine Mohr mit dem Präsentierteller fast ganz. Der außerordentlich feine Rhythmus der Gruppe wird durch die sorgsam verteilten Farben noch besonders betont. (Krinolinrock hellblau, mit Bordüre von eisenroten und goldenen Päonien, Mieder schwarz, Jacke gelb mit Streifen in Purpur. Rock des Kavaliers schwarz-



Abb. 39.

Krinolingruppe. Meissen, um 1740—45. Höhe 14½ cm. Sammlung Feist, Berlin.

braun mit goldenen Säumen, Gewand des Mohren in Violett und Grün). Zu den glücklichsten Schöpfungen Kändlers kann man wohl die Gruppe des sich küssenden Paares zählen (Abb. 40). Die Einfachheit und Geschlossenheit im Aufbau ergibt sich ganz zwanglos aus dem Motiv. Der Kavaliert vermag sich gegenüber der Dame mit dem glockenförmig ausgebreiteten Rock zu behaupten, weil er in ganzer Figur sichtbar erscheint. Der Dekor beschränkt sich auf wenige Farben: Schwarz und Gold und die in Eisenrot, Purpur, Gelb, Blau und Grün gehaltenen indianischen Streublumen auf

dem Rock der Dame. Die kokette kleine Krinolindame mit dem Fächer (Abb. 41), das Gegenstück zu einem Kavalier im Schlafrock, vermag dank ihres breiten Rockes auf eigenen Füßen zu stehen. (Grüner Rock mit roten und violetten Blumen, violettes



Abb. 40.

Krinolingroupe. Meissen, um 1740—45. Höhe 20 cm. Sammlung Feist, Berlin.

Mieder, Mantel schwarz mit Streublumen, innen rot.) Vor der Gepflogenheit, die Meißner Gruppen und Figuren mit den Namen historischer Persönlichkeiten in Verbindung zu bringen, kann nicht eindringlich genug gewarnt werden. Außer bei der Statuette des Hofnarren Joseph Fröhlich, die durch die Aufschrift auf den Tragbändern der Hosen sicher benannt werden kann, und der Gruppe des Baron Schmiedel und Joseph Fröhlich entbehren die Benennungen meist jeder Grundlage.

Kändler nahm sich gelegentlich auch Stiche zum Vorbild. So modellierte er u. a. eine Serie von Pariser Ausrüfern, sog. Cris de Paris, nach Bouchardons vom Grafen Caylus gestochenen Entwürfen. Die erste Ausgabe der Stiche erschien 1737;¹ die Meißner Nachbildungen dürften nur wenige Jahre später entstanden sein. Möglicherweise handelt es sich um eine Bestellung von Paris aus. Die Abbildungen 42 und 43 zeigen vergleichsweise das Stichvorbild eines Bäcker-



Abb. 41.
Krinolinfigur. Meißen, um 1740—45.
Höhe 14 1/2 cm. Sammlung Darm-
staedter, Berlin.



Abb. 42.
Garçon Boulanger. Stich aus den
Cris de Paris, nach Entwurf von
Bouchardon. Paris 1737.

jungen und die Nachbildung in Porzellan.

Die Porzellanfiguren fanden hauptsächlich Verwendung bei der Ausschmückung der festlichen Tafel. So erklären sich auch die weißen Sockel der Figuren und die aufgelegten plastischen Blumen. Bei besonderen festlichen Gelegenheiten wurden,

¹ Vgl. das Vorwort von H. C. Krüger zum Katalog der Sammlung Jourdan, die 1910 bei Lepke versteigert wurde. Das dort angeführte Exemplar der Cris gelangte in die Freiherrl. Lipperheidesche Kostümbibliothek.

wie es seit dem Mittelalter Brauch war, auf der Mitte der Tafel oder auf besonderen Tischen sog. Schauessen¹ errichtet; man baute kleine Tempel, Paläste und Häuser inmitten von gärtnerischen Anlagen auf, die von Alleen durchzogen waren, und innerhalb der Gärten standen Pyramiden, Felsen und Lauben, die von Figürchen belebt waren. Das Schauessen stand in Beziehung zu den gefeierten Personen. In früherer Zeit waren alle diese Gebilde aus Zuckerwerk oder Wachs geformt. Jetzt sah man im Porzellan einen willkommenen und dauerhaften Ersatz für das vergängliche Material. Welchen Umfang solche Tafeldekorationen annehmen konnten, geht aus dem Inventar der Konditorei des Grafen Brühl aus dem Jahre 1753 hervor. Hier werden u. a. aufgeführt: 4 Kirchen, 2 Tempel, 2 italienische Türme, 51 Stadthäuser, 13 Bauernhäuser, 5 Scheunen, 13 Ställe, 20 Nischen, 48 Pyramiden, 6 Gondeln; Felsen-Grotten, Bassins und Schalen zu Wasserkünsten; Altäre, Postamente, Säulen, Kapitäle, Gesimse und Vasen, Kronen und Kurhüte, Schilder, Palmen, Blumenkrüge und Orangentöpfe. Von großen Stücken wird ein sog. Ehrentempel erwähnt, der aus 264 Teilen bestand; dazu gehörten 74 Figuren. Einen Meißner Ehrentempel mit Figuren erwarb kürzlich das Kunstgewerbemuseum zu Frankfurt a. M.²

¹ Vgl. Brüning, Schauessen und Porzellanplastik. Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1904, S. 130 ff.

² Trenkwald, Ein Tafelaufsatz von J. J. Kändler. Cicerone, I. Jahrg., 1909, S. 279 ff.



Abb. 43.

Garçon Boulanger. Nach dem Stichvorbild Abb. 42. Meißen, um 1740 bis 1745. Kunstgewerbemuseum, Berlin.

Die Meißner Manufaktur seit der Mitte des 18. Jahrh. bis zum Ende der Periode Marcolini (1814).

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte die Meißner Manufaktur ihren Höhepunkt bereits überschritten. Herold und Kändler waren zwar noch bis nach 1770 tätig, aber ihre Kraft mußte doch schließlich erlahmen. Sie vermochten sich der veränderten Geschmacksrichtung nicht mehr recht anzupassen und mußten es mit ansehen, daß ihnen jüngere Künstler vorgezogen wurden. Graf Brühl hatte dreißig Jahre, von 1733 bis zu seinem Sturze 1763, die Leitung der Manufaktur inne. Während des Siebenjährigen Krieges war die Existenz der Manufaktur eine Zeitlang ernstlich bedroht. Aber diese Krise wurde glücklich überwunden, obwohl eine Reihe der tüchtigsten Künstler ausschieden. Kändler hat damals ein günstiges Angebot des Königs von Preußen ausgeschlagen.

Nach Brühls Sturz versuchte man allerhand künstliche Mittel, um die nachlassenden künstlerischen Kräfte der Manufaktur zu beleben. Man kaufte Kupferstiche zur Anregung für die Maler und Bildhauer und errichtete schließlich 1764 eine Kunstschule in Meißen unter der Leitung des ziemlich unproduktiven, künstlerisch durchaus abhängigen Hofmalers und Professors an der Dresdner Kunstakademie Christian Wilhelm Ernst Dietrich; wie es hieß: „zur Aufhilfe des Verfalls der Malerei und Bildhauerei bei der Manufaktur“. Dietrich waren Herold sowohl wie Kändler unterstellt, soweit es sich um künstlerische Fragen handelte. Er berief 1765 den Bildhauer Michel Victor Acier, einen Schüler der Pariser Akademie, nach Meißen und sicherte ihm völlige Selbständigkeit neben Kändler.

Unter dem Grafen Camillo Marcolini, der von 1774—1814 die Manufaktur leitete, gelangte die antikisierende Richtung zur Herrschaft. Marcolini hatte den festen Willen, den drohenden Verfall der Fabrik mit allen Mitteln zu verhindern. Die finanziellen Verhältnisse der Manufaktur, die mit einer jährlichen Unterbilanz von 50 000 Talern arbeitete, suchte er durch Herabsetzung von Besoldungen und Pensionen, sowie durch Versteigerungen der all-

mählich angesammelten Warenvorräte in anderen Ländern zu bessern. Aber der ganze Organismus des einst so berühmten Werkes war innerlich krank und konnte durch künstliche Mittel nicht mehr belebt werden. Dazu kam noch die starke Konkurrenz von Sèvres und Wien, dessen Manufaktur gerade gegen Ende des 18. Jahr-



Abb. 44.

Teller mit dem Muster „Gotzkowsky erhabene Blumen“. Meißen, Mitte 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

hunderts einer neuen Blüte entgegening. Während der Marcolini-periode führte die Meißner Manufaktur eigentlich nur ein Scheindasein. Aus dem fast hundertjährigen Schlaf sollte sie erst erwachen, als der neue Stil und die Errungenschaften der modernen Technik zu neuen Taten herausforderten.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts steht Meißen völlig im Banne des Rokoko. Alle Schwere, die der klassischen Periode um

1740 noch anhaftete, scheint überwunden zu sein. Das Material wurde mit spielerischer Leichtigkeit bewältigt. Hand in Hand mit der Auflockerung der Form ging die Aufhellung der Palette. Blasse Töne, z. B. liches Purpurviolett, Grün und Bläßgelb herr-



Abb. 45.

Terrine mit dem Muster „Dulong-Reliefzierat.“ Meissen, Mitte 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

schen vor. Auch liebte man es, sowohl bei Geschirren wie bei Figuren, größere Partien weiß zu lassen. Von Ostasien suchte man sich mehr und mehr freizumachen. Chinesische Gefäßformen und Dekors verschwanden so gut wie ganz. Als Gewandmuster bevorzugte man freilich noch immer die „indianischen Blumen“. Für Geschirr in ausgesprochenem Rokokocharakter wurden fast aus-

schließlich europäische Dekors gewählt, wie „deutsche“ Blumen und Früchte, Vögel, Insekten. Vielfach dienten Kupferstiche als Vorbilder. Die Quellen, aus denen die Meißner Maler schöpften, hat Brüning¹ näher bezeichnet. Namentlich den mit spitzem Pinsel gezeichneten, ein- oder mehrfarbigen Streublumen und Insekten merkt man das Kupferstichvorbild noch deutlich an.

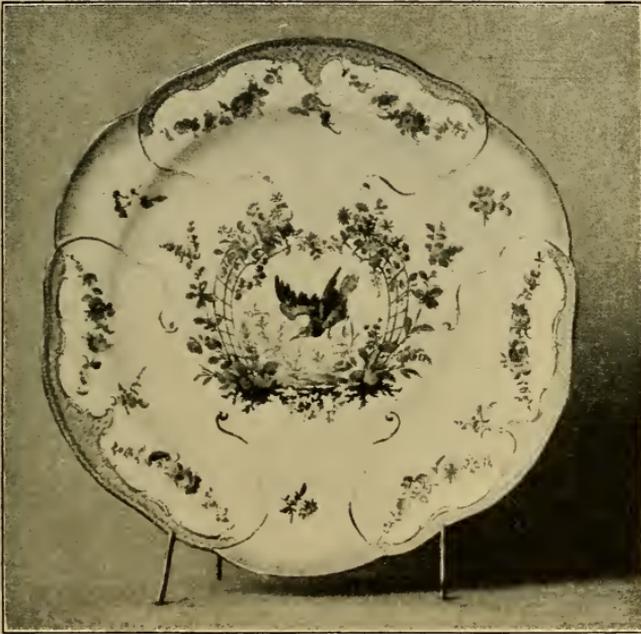


Abb. 46.

Teller nach Sèvres-Vorbild. Meißen, Mitte 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Bei manchen dieser Blumen- und Insektenmalereien ist der Schlag Schatten mit gemalt, wie bei den Stichvorbildern (sog. Saxe ombré). Dieser steife, pedantische Dekor, der z. B. auf der in Abbildung 25 wiedergegebenen gelben Fondvase aus der Zeit des Schwanenservices bereits zu sehen ist, weicht später einer frischeren, offenbar durch direktes Naturstudium belebten Auffassung (vgl. die Vogelmalerei auf dem Frühstücksservice Abb. 47).

¹ Porzellan. Berlin 1907, S. 94 ff.

Für Gebrauchsgeschirr erfand man eine ganze Reihe neuer Reliefmuster. Eines der häufigsten ist das Weidengeflechtmuster, „Ordinair Osier“, das in gröberer Bildung bereits beim Sulkowsky-Service und anderen Geschirren der dreißiger Jahre vorkommt. Beim „Neu-Osier“ sind die Gefäßwandungen durch s-förmige Rippen gegliedert. Das Muster „Gotzkowsky erhabene Blumen“ (Abb. 44) dürfte kaum erst von der Fabrik Gotzkowskys in Berlin (seit 1760/61) übernommen worden sein. Ein typisches Rokokomuster stellt sich dar in „Dulongs-Reliefzieraten“ (Abb. 45), die der Malerei nur wenig Raum gönnen. Später machte sich der Einfluß Frankreichs in starkem Maße geltend. In der Dietrichschen Periode mußten sich zwei Meißner Maler auf drei Jahre in Sèvres anstellen lassen, um dann ihre Erfahrungen der Manufaktur mitzuteilen. Auch Acier mag nicht geringen Anteil an dieser Geschmacksrichtung haben. Der Teller in Abbildung 46 schließt sich nach Muster und Dekor einem Vorbild von Sèvres an. Das „Marseille-Zierat“-Muster scheint auf ein Fayencevorbild von Marseille zurückzugehen. Der Dekor von Geschirren mit Reliefmuster konnte den weniger selbständigen Malern überlassen werden, weil die Einteilung von vornherein gegeben war. Die feinsten Malereien finden sich auch in der Regel auf glattem Geschirr, und es blieb der Phantasie der Künstler bis zu einem gewissen Grade überlassen, sich die Einteilung und Musterung der Gefäße selbst zu schaffen. Ein häufig verwandtes malerisches Muster ist das Schuppenmuster oder Mosaik, meist in Purpur oder Blau; ferner ein Rautenmuster auf einfarbigem Grund. Dieser auf die Ränder beschränkte Dekor wird gewöhnlich von bogenförmig geschwungenen, in Zacken auslaufenden Rocailles begrenzt, die die Stelle des Reliefmusters vertreten. Fondporzellane gehören auch in der Rokokoperiode nicht zu den Seltenheiten. In den ausgesparten, von Goldrocailles umrahmten Feldern stehen dann meist bunte Blumen, Früchte, Vögel u. dgl. Wie außerordentlich leistungsfähig die Meißner Manufaktur noch in den letzten Jahren des Brühlschen Regimes sein konnte, beweist ein Frühstückservice (Abb. 47), das bereits einen Kompromiß zwischen Rokoko und

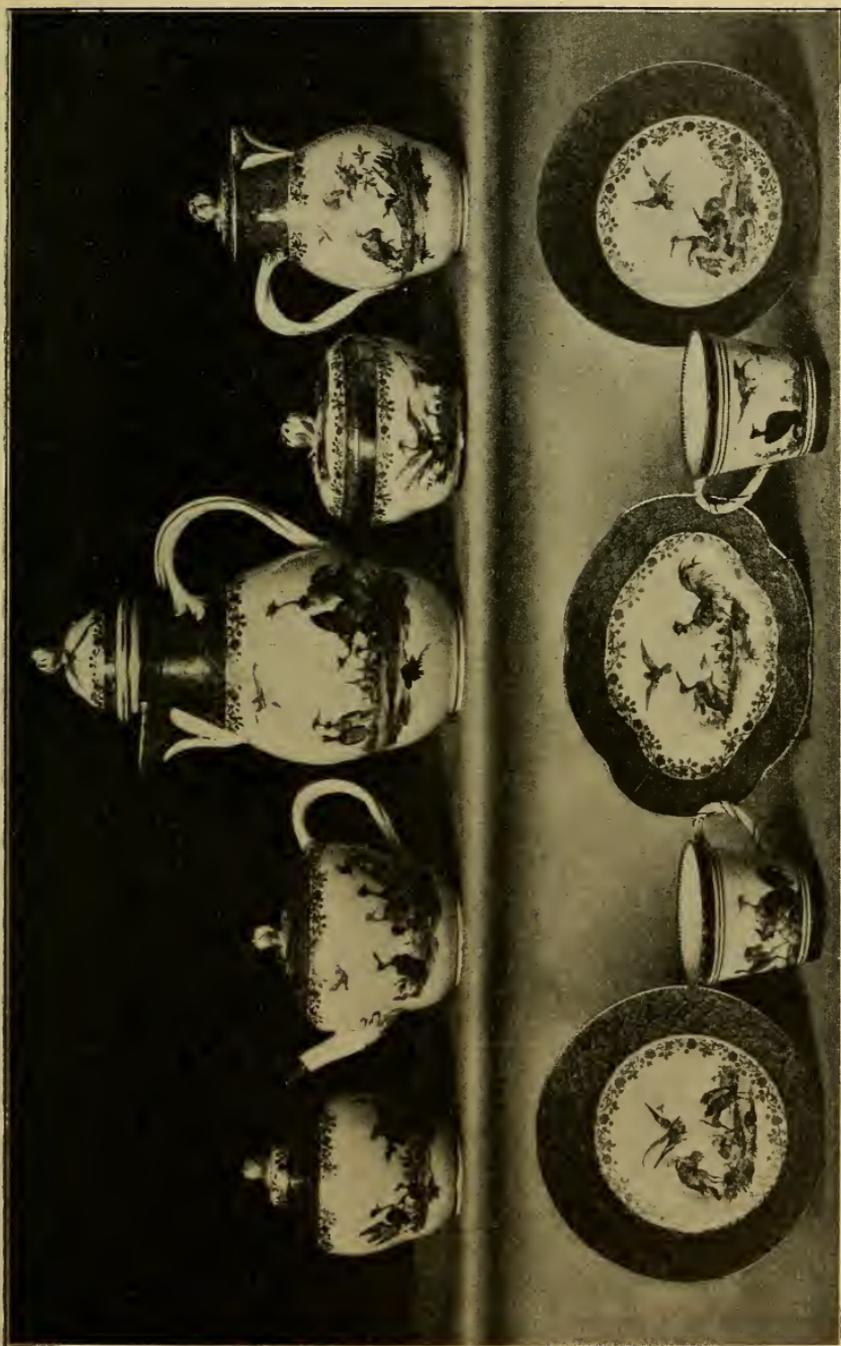


Abb. 47. Teile eines Frühstücksservices mit Purpurschuppen und bunter Vogelmalerei. Meissen, um 1760.
Dr. v. Dallwitz, Berlin.

Klassizismus erkennen läßt. Während die Kannen und Dosen noch die übliche Rokokoform zeigen, macht sich in den konisch gebildeten Tassen schon der antikisierende Geschmack geltend. Auch der geradlinig begrenzte Schuppenrand in Purpur mit goldenen Sternen und die Bordüre von Rosenranken in radiertem Gold entsprechen der veränderten Stilrichtung. Die Masse mit der dünnen,

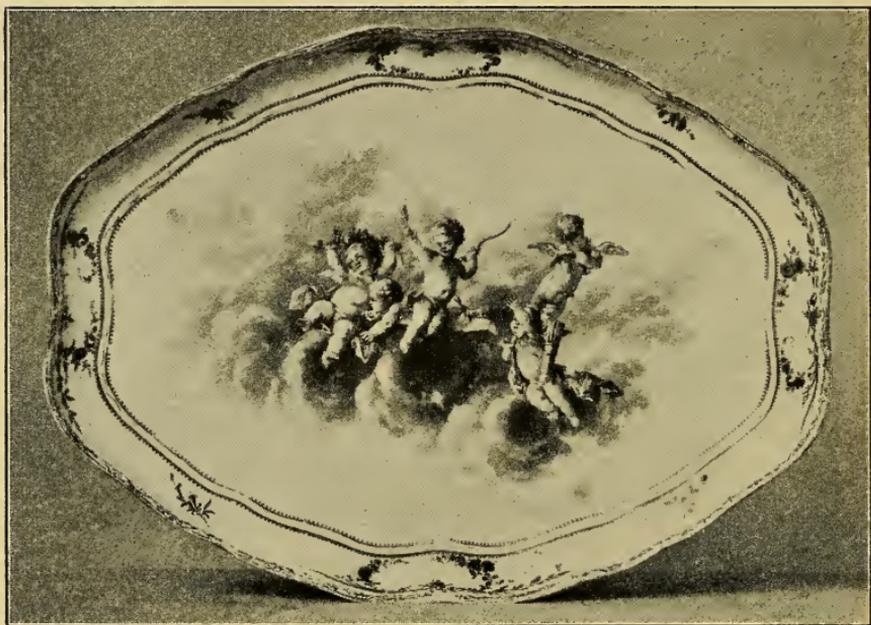


Abb. 48. Anbietsplatte mit einfarbiger Malerei (Sepia) nach Boucher. Meissen, um 1770. Breite 31 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

fehlerlosen Glasur ist von mildem, sahnfarbigem Ton. Für die bunten, phantastischen Vögel scheinen Kupferstiche als Vorbilder gedient zu haben. Die Farben (Blau, Grün, Gelb, Eisenrot und Purpur) sind vollendet aus dem Brande hervorgegangen.

Unter Dietrichs Leitung hat die Meißener Manufaktur verhältnismäßig wenig auf dem Gebiet der Gefäßbildnerie und Malerei geleistet. Die neubegründete Kunstschule in Meissen war eher geeignet, individuelle künstlerische Regungen zu unterdrücken

als zu fördern. Dietrich hatte eine einseitige Vorliebe für die Niederländer des 17. Jahrhunderts, für Rembrandt, Ostade, Teniers und andere. Seine Malereien und die Stiche nach seinen Entwürfen zeigen freilich, daß er über eine äußerliche Nachahmung jener Meister nie hinausgediehen ist. Begreiflicherweise wurden jetzt vielfach Vorwürfe der holländischen Genremaler und Landschaftler als Dekor für Geschirre verwandt. Aber man vermißt die geistreiche Art der früheren Zeit, in der die Maler nicht einfach die Vorlagen stumpfsinnig kopierten, sondern geschickt zu verändern verstanden. Auch die Farbgebung wird eintöniger. Man liebt Camaieu-Malerei in blassen Farben, z. B. in Sepia (Abb. 48). Ostasiatische Dekors sind so gut wie ganz verschwunden.

Die Plastik ist auch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Stärke Meißens geblieben. Kändler scheint sich gegen das eindringende reife Rokoko anfänglich gestäubt zu haben, doch fand er sich bald mit der neuen Richtung ab. Um 1750 vollendete er einen großen Spiegelrahmen nebst Konsoltisch als Geschenk Augusts III. an Ludwig XV. Das Original scheint, wie so manche



Abb. 49. Erato. Meißen, Mitte 18. Jahrh. Höhe 52 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Kostbarkeit, den Stürmen der Revolution zum Opfer gefallen zu sein. Eine Neuausformung dieses Prunkstückes für die Pariser Weltausstellung im Jahre 1900 bewahrt die Dresdener Niederlage der Meißeener Manufaktur.¹ Kändler berichtet selbst im Jahre 1751, der Spiegel sei „im jetzigen Goût der kunstliebenden Welt“, d. h. also im Rokokostil, gehalten. In dem lebhaft bewegten Rocaillewerk des Spiegelrahmens sitzen die neun Musen, angeführt von Apoll, der zu oberst unter der bekrönten Kartusche mit dem königlichen Initial thront. Bei dem Konsoltisch verleugnet sich die strukturelle Form in noch stärkerem Maße als bei dem Spiegel. Die geschweiften Beine und die Zargen sind völlig in ein unruhiges Spiel von Rocailles aufgelöst.

Der Rocaillesockel ist das äußere Kennzeichen für die Figuren der Rokokozeit, wenn auch vielfach ältere Modelle durch Änderung der Sockel wieder marktfähig gemacht wurden. Die neue Zeit gibt sich vor allem in der Körperbildung, Haltung und Bewegung der Figuren zu erkennen. Die Gestalten werden schlanker und feingliedriger. An Stelle der summarischen Behandlung der Formen tritt eine subtilere Durchbildung als Ausgleich gegenüber der blaßfarbigen Bemalung. In der ganzen Haltung der Figuren, in ihrer Beweglichkeit und Schmiegsamkeit finden sich Analogien zu den Rokokoornamenten. Im Gegensatz zu dem symmetrischen, geschlossenen Aufbau der klassischen Kändlergruppen ist jetzt eine unsymmetrische, lockere Gruppierung die Regel. Bei Kändlers Figuren macht sich der Stilwandel weniger bemerkbar als bei denen der jüngeren Bildhauergeneration, die unter Kändler herangebildet war. Der außerordentlich begabte Johann Friedrich Eberlein ist bereits als Mitarbeiter Kändlers beim Schwanenservice genannt. Er war 12 Jahre älter als Kändler und starb schon 1750. Zu seinen besten Arbeiten gehört die Figur einer Polin im Krinolinrock.² Auch die Erato-Gruppe (Abb. 49) könnte von seiner Hand stammen. Im Stile steht Eberlein Kändler am nächsten. Abb. 50

¹ Abb. bei Doenges, Meißeener Porzellan, Taf. XIV.

² Abb. bei Doenges, a. a. O. S. 121.

gibt eine Kändlerfigur der Rokokozeit wieder, einen Töpfer aus der Folge der Handwerker. Eine Schöpfung Kändlers ist auch die anmutig bewegte kleine Statuette eines Kavaliers im Maskenkostüm mit der Al-

longeperücke (Abb. 51), das Gegenstück zu einer Dame mit Fächer. Die Benennung des Paares als Graf und Gräfin Brühl entbehrt jeder Grundlage. Typisch für die Rokokozeit Meißen ist die bacchantische Gruppe (Abb. 52), eine Allegorie auf den Herbst. Sie besteht aus drei ineinandergreifenden Teilstücken und ist, vermutlich als Tafelschmuck, für die Ansicht von allen Seiten berechnet. Die unruhige Silhouette, die sich durch die Über-



Abb. 50. Töpfer an der Drehscheibe von Kändler. Meißen, Mitte 18. Jahrh. Höhe 19 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

schneidung der beiden lebhaft bewegten Hauptfiguren ergibt, entspricht dem Geiste des Rokoko. Dieselbe Unruhe verrät sich in den Rocailles am Sockel, die gleich brandenden Meereswogen emporschnellen, zurückfallen und langsam verebben. Bei der Bacchantin (Abb. 53) mit ihren sanft gerundeten, schmiegsamen

Gliedmaßen spürt man besonders deutlich den Unterschied mit den klassischen Kändlerfiguren. Von der Herbheit und Strenge, die für die meisten Kändlerschen Figuren charakteristisch ist, findet sich keine Spur. In den Drehungen und Biegungen des Leibes und der Gelenke bis hinein in die Finger und Zehen offenbart sich dieselbe Geschmeidigkeit und Lebendigkeit, wie in



Abb. 51. Kavalier von Kändler. Meißen, Mitte 18. Jahrh. Höhe 14 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

dem Rocaillewerk des Sockels. Der Modelleur der Gruppe ist bisher noch nicht festgestellt, aber sicherlich ist er unter den jüngeren Bildhauern der Manufaktur zu suchen. Eine ganz ähnliche Gruppe, die Hochzeit des Bacchus und der Venus,¹ von Friedrich Elias Meyer, ist einem Stich von Le Bas nach N. N. Coppel (L'Alliance de Bacchus et de Vénus) nachgebildet.² Derartige Anleihen bei fremden Künstlern wurden in der Rokokozeit immer häufiger. 1741 erhielt die Manufaktur von Heinecke, dem Sekretär und Bibliothekar des Grafen Brühl, 230 Kupferstiche als Vorbildermaterial, und 1746/47 wurden dem Pariser Agenten Leleu 327 Taler für Bilder und Kupferstiche bezahlt.

Der genannte Friedrich Elias Meyer war einer der begabtesten unter den jüngeren Meißenener Modelleuren. Als Kändler die Berufung nach Berlin abgelehnt hatte, wurde Meyer an seiner Statt 1761 als Modellmeister für die Gotzkowskysche Fabrik gewonnen,

¹ Abgeb. bei Berling a. a. O. Fig. 144. Bei Doenges a. a. O. Taf. XIX.

² Eine Reproduktion des Stiches nach dem Exemplar der Graphischen Sammlung in München bei Hirth, Formenschatz Nr. 114/15.

der er auch nach der Übernahme durch den König bis zum Jahre 1785 treu blieb. In Berlin hat Meyer freilich unter dem Einfluß



Abb. 52. Allegorie „der Herbst“. Meißen, Mitte 18. Jahrh. Höhe 26 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

der französischen Bildhauerschule sehr bald seine Eigenart aufgegeben. Bei seinen frühesten Arbeiten für die Berliner Manufaktur ist der Zusammenhang mit seinen Meißener Figuren noch

ganz deutlich zu spüren. Charakteristisch für Meyers Figuren sind die kleinen zur Seite geneigten Köpfe mit den freundlich lächelnden Gesichtern, der oft stark übertriebene Kontrapost, mit dem einen weit vorgestellten, auf der Hacke ruhenden Bein. Von Meyer stammen unter anderem, außer der bereits erwähnten Gruppe nach Coytel, eine Folge sitzender Musikanten und Apoll und die neun Musen.¹



Abb. 53. Bacchantin aus der Gruppe Abb. 52. Meißen, Mitte 18. Jahrh. Höhe 18¹/₂ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Gerade die letzteren bieten einen interessanten Vergleich mit den späteren in Berlin entstandenen Figuren.²

Künstler vom Schlage des Elias Meyer waren es auch, die die zahllosen, dem Luxusbedrfnis der Rokokozeit unentbehrlichen sog. Galanterien schufen. Das Preisverzeichnis der Manufaktur

¹ Abb. bei Doenges a. a. O., Abb. 36 u. 37 u. Taf. XX.

² Vgl. auch F. H. Hofmann, Katalog des europäischen Porzellans im bayr. Nationalmuseum, München 1908, zu Nrn. 156 u. 251.

vom Jahre 1765¹ gibt einen annähernden Begriff von der Mannigfaltigkeit der in Porzellan hergestellten Gegenstände, unter anderem Riechfläschchen, Nezessäre, Degenriffe, Messer- und Gabelhefte, Stockknöpfe, „Stockhaacken“, Pfeifenköpfe, Tabakstopfer, Taschenuhrengehäuse, Ohrgehänge, Tabatieren, Knöpfe, Pater noster (Rosenkränze). Auch die von plastischem Rocaillewerk belebten Geschirre der Rokokozeit sind Schöpfungen von Bildhauern. Namentlich bei den kleineren Tafelaufsätzen mit figürlichem Beiwerk war eine einheitliche Durchbildung erforderlich.

Die Berufung Aciers erfolgte wohl nicht nur aus dem Grunde, um dem Wandel des Geschmackes Rechnung zu tragen und den „veralteten“ Stil eines Kändler allmählich zu verdrängen, sondern auch, um Ersatz für die aus der Manufaktur ausgeschiedenen Bildhauer zu schaffen. Kändler und Acier wurde zwar Selbständigkeit zugesichert, aber trotz dieser Maßnahme ließen sich Reibereien zwischen beiden nicht vermeiden. Es gelang nur mit Mühe, Acier an die Manufaktur zu fesseln, indem man sein Gehalt stark erhöhte und ihm nach 15 jähriger Tätigkeit eine Pension von 400 Talern zubilligte. Acier ließ sich auch wirklich bereits nach 15 Jahren (1781) pensionieren. Er starb 1799 in Dresden, lieferte aber, wie es scheint, noch nach seiner Pensionierung Modelle für die Manufaktur.

Die frühen Arbeiten Aciers an der Meißener Manufaktur gehören noch dem ausgehenden Rokokostil an, z. B. die Folge der Pariser Ausrufer, die er nach Huet modellierte. Aber allmählich vollzieht sich bei ihm die Schwenkung zum Klassizismus, der damals freilich noch nicht eine Nachahmung der Antike, sondern vielmehr nur eine Mäßigung der überkommenen Rokokoformen erstrebte. Diese Schwenkung fiel Acier nicht schwer, der seine Lehrzeit in Paris unter dem Eindruck der Werke eines Falconet, Clodion, Pajou und Pigalle verbracht hatte. Aber auch die Maler des bürgerlich-sentimentalen Genres, wie Greuze, Chardin und Moreau le Jeune, haben seinen Stoffkreis beeinflusst. In dieser Richtung

¹ Abgedruckt bei Berling a. a. O. S. 195/96.

scheint er durch Johann Eleazar Schenau, einen Schüler von Louis Silvestre in Dresden und Paris, bestärkt worden zu sein. Schenau war von 1773—96 Leiter der Malereiabteilung bei der Manufaktur



Abb. 54. Die glückliche Familie, von M. V. Acier. Meißen, um 1780. Dresden, Kgl. Porzellansammlung.

und hat vermutlich auch manche Entwürfe für Figuren geliefert.

Die späteren Arbeiten Aciers zeigen deutlich den allmählichen Verfall des eigentlichen Porzellanstils. Während Kändler stets das Typische betonte und, der großzügigen Form entsprechend, einen

kraftvollen, frei erfundenen Dekor wählte, geht Acier auf eine stärkere Individualisierung aus, die mitunter ans Porträtliche streift. Kleinliche Behandlung des Details, ängstliche Treue in der Wiedergabe des Zeitkostüms in Schnitt und Farbe sind charakteristisch für die Acier-Figuren. Die Gruppen machen leicht den Eindruck gestellter Bilder in Miniaturformat: Sie sind verstandesmäßig komponiert, aber darum auch ohne rechtes inneres Leben. Dem Zug der Zeit entsprechend bevorzugte man Vorwürfe rührselig-sentimentalen und moralischen Inhalts (Abb. 54). Erotische Darstellungen, wie „Die zerbrochene Rosenbrücke“ und „Die verlorene Unschuld“ streifen mit ihren versteckten Andeutungen und Symbolisierungen hart ans Frivole. Diese beiden Gruppen gehören vielleicht zum besten, was Acier geschaffen hat. Doch muß man sich darüber klar sein, daß sie ein überwiegend kulturgeschichtliches Interesse beanspruchen. Neben Acier ist vor allem der Bildhauer Carl Schönheit zu nennen, der aber durchaus in den Bahnen seines Meisters wandelte.

Die folgende Periode fällt schon rein äußerlich mit dem Stil Louis XVI. zusammen. Klassizistische Regungen lassen sich zwar schon früher konstatieren, aber eine entschiedene Wendung zum Louis XVI.-Stil vollzieht sich doch erst unter der Leitung des Grafen Camillo Marcolini, der sich der Manufaktur mit großer Hingebung widmete, so aussichtslos auch von vornherein alle Versuche sein mußten, die Meißener Fabrik wieder auf die Höhe ihrer früheren Leistungsfähigkeit zu bringen. Daß man sich bei fremden Manufakturen neue Anregungen holen mußte, ist schon ein deutlicher Beweis für die Unfähigkeit, sich aus eigener Kraft wieder emporzurichten. Zu selbständigen Leistungen von irgend welcher Bedeutung hat es die Meißener Manufaktur in der Marcolini-Periode nicht gebracht. Für die Gefäße suchte man Vorbilder in Sèvres, Wien und England. Die figürliche Plastik beschränkte sich auf die Nachbildung antiker Statuen und antiker Motive, oder auf die Reproduktion zeitgenössischer Marmorbildwerke in dem marmorähnlichen Biskuitporzellan.

Die antikisierende Richtung, die während der Marcolini-Periode

zum Durchbruch gelangte, hat dem eigentlichen Porzellanstil ein rasches Ende bereitet. Unter dem Zwange dieses von Gelehrten diktierten Stiles mußte jede freiere künstlerische Regung im Keime erstickt werden. Die glänzende Entwicklung, die dem Meißner Porzellan dank der großen Bewegungsfreiheit bisher beschieden war, wurde nun fast mit einem Schlage beseitigt. Winckelmann hatte nicht umsonst geefert. „Das mehrste Porzellan ist in lächerliche Puppen geformt“, so urteilt er, und empfahl als einzige Rettung aus dieser Misere die Nachahmung der Antike. Aber die trockene Art, mit der man die Kunst der Alten interpretierte, konnte die Künstler der Manufaktur kaum irgendwie anregen. Die Abbildungswerke waren schlecht, und nur selten scheinen die Künstler an der Quelle selbst geschöpft zu haben. Die schöpferische Produktion der Meißner Manufaktur wurde eher geringer, je stärker sich die klassizistische Richtung durchzusetzen vermochte. Trotz aller Anstrengungen war man nicht imstande, die Anregungen, die die archäologischen Forschungen boten, so zu verarbeiten, daß daraus ein einheitlicher Stil erwachsen wäre, wie etwa in den Manufakturen zu Sèvres und Wien oder in der Werkstatt des Josiah Wedgwood. Die Forderungen, die der antikisierende Stil an das Porzellan stellte, waren seiner Natur direkt entgegengesetzt. Bei den Geschirren verschwanden die weißglasierten Flächen mehr und mehr unter der Bemalung und Vergoldung. Schließlich wurde das Porzellan seines selbständigen Charakters entkleidet und zum Surrogat für ein kostbareres Material herabgewürdigt, indem es farbiges Gestein und vergoldete Bronze vortäuschen mußte. An die Stelle der lebendig bewegten, unendlich variierbaren Gebilde, die der Natur des Porzellans recht eigentlich entsprachen, traten Gefäße in steifen geometrischen Formen, die man durch plastisches, der Antike entlehntes Ornament zu beleben suchte. Für die Tassen z. B. wurde die zylindrische oder konische Form mit rechteckigem Henkel bevorzugt. Eine technische Neuerung war das „schöne Gutbrennblau“ (bleu royal), die tiefblaue Fondfarbe unter Glasur nach dem Vorbild von Sèvres, die 1782 nach langen Versuchen endlich gelang. Gerade dieses Blau ist in Meißen oft erstaunlich

gut geraten, auch das in verschiedenen Tönen abgestufte Gold, mit dem die Geschirre in diesem Blau meist dekoriert wurden. Ferner verbesserte man die grüne Farbe, wie es scheint, das Grün über der Glasur, das bisher immer leicht absprang. Man fand aber auch ein intensives Grün unter Glasur, in dem das bekannte Weinlaubmuster auf Geschirren vom Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts gemalt ist. Die Malerei verlor im allgemeinen



Abb. 55. Potpourrivasen mit Ansichten im Stil von Canaletto. Meißner, Ende 18. Jahrh. Dresden, Kgl. Porzellansammlung.

viel von der früheren Duftigkeit und Leichtigkeit und artete bisweilen in Buntheit und Härte aus. Das gilt sowohl für die Blumen- wie für die Figurenmalerei. Miniaturporträts hat man dagegen oft außergewöhnlich fein gemalt, entweder grau in grau oder in bunten, an Pastellmalerei erinnernden Farben. Sie füllen in der Regel die oval ausgesparten Felder der Tassen mit königsblauem Grund. Es gibt Exemplare, die den unglaublich hoch bezahlten Wiener Erzeugnissen kaum nachstehen. Ziemlich selten wurden

Silhouettporträts gemalt. Rein bildmäßig, im Stil gleichzeitiger Gemälde, sind die Landschaftsprospekte aufgefaßt. Häufig hielt man sich direkt an Gemälde, z. B. an Städtebilder des Bernardo Canaletto (Abb. 55). Ein letzter Rest der ehemals so beliebten ostasiatischen Dekore hat sich in dem bunten, sog. Fels- und Vogelmuster bis in die Marcolinizeit gerettet, abgesehen von der Blau-malerei unter Glasur, die auch weiterhin gepflegt wurde. Mehr ins Gebiet der Plastik gehören Geschirre in Biskuit mit figürlichen, bisweilen vergoldeten Relieffriesen in Anlehnung an Wedgwoodarbeiten. Die Versuche, die sonst in Meißen mit der Nachahmung der englischen Jasperware gemacht wurden, sind ziemlich mißglückt.

Noch mehr als die Gefäßbildnerei hat die figürliche Plastik unter der Begeisterung für die Antike leiden müssen. Wie es scheint, hat man, wenigstens solange Acier für die Manufaktur arbeitete, die Figuren und Gruppen meist farbig staffiert. Seit den 80er Jahren, und zum Teil schon früher, wurden die Modelle in Biskuit ausgeformt. Doch war es unmöglich, mit der Technik des Hartporzellans die marmorartige Wirkung des Weichporzellans von Sèvres mit seiner gelblichen, schwach transparenten Masse und seiner samtweichen Oberfläche zu erreichen. Von den Bildhauern, die hauptsächlich die Modelle für Biskuit schufen, sind neben Schönheit vor allem Chr. Gottfried Jüchzer und Joh. Gottlieb Matthäi zu nennen. Unter ihren Händen entstanden zahlreiche Figuren und Gruppen in Anlehnung an antike Motive und Nachbildungen griechischer Marmorwerke. Man kopierte z. B. eine der Frauenstatuen, die beim Brunnengraben über dem verschütteten Herkulaneum gefunden wurden und den ersten Anstoß zur Freilegung der beiden antiken Städte gaben. Von Jüchzer scheint die Nachbildung der sog. Ildefonsogruppe, einer Allegorie auf Schlaf und Tod (jetzt im Pradomuseum zu Madrid) aus dem ersten Jahrhundert v. Chr., zu stammen. Jüchzer modellierte unter anderem die figurenreiche Gruppe „Der Erosenverkauf“ nach einem Wandgemälde, das 1759 in Herkulaneum aufgedeckt wurde und außerordentlich beliebt gewesen sein muß (Abb. 56). Auch Figuren auf

Gemälden des 18. Jahrhunderts in ausgesprochen plastischem Charakter reizten die Meißener Modelleure zur Nachbildung, z. B. Pompeo Batonis Johannes und sein Gegenstück, die büßende Magdalena (Dresdener Galerie). Sehr verbreitet waren Nachbildungen der verschiedenen Denkmäler zum Andenken an Chr. F.



Abb. 56. Biskuitgruppe „Erotenverkauf“, von Jüchzer nach einem 1759 aufgedeckten Wandgemälde in Herkulaneum. Meißen, um 1785. Dresden, Kgl. Porzellansammlung.

Gellert, unter denen zweifellos das von Oeser entworfene am anmutigsten wirkt. In diesem kühl zurückhaltenden, temperamentlosen Antikenstil wurden auch Gruppen historischen Inhaltes modelliert, so eine Allegorie auf die Befreiung der Krim durch Kaiserin Katharina II. von Rußland (Dresden, kgl. Porzellansammlung).

Bezüglich der Marken der Meißener Manufaktur mögen noch einige Bemerkungen folgen. In der Böttgerschen Periode waren Marken zum Schutze gegen Nachahmungen noch nicht gebräuchlich, weil eine ernsthafte Konkurrenz nicht zu fürchten war. Erst in den 20er Jahren, sicher aber schon vor 1725, wurden die Porzellane mit Marken in Unterglasurblau versehen. Die Bezeichnungen K. P. M. (Königl. Porzellanmanufaktur) und K. P. F. (Königl. Porzellanfabrik) in Kursivschrift am Boden der Geschirre waren in der Frühzeit der Herold-Periode, etwa um 1725—30, üblich und scheinen später nicht mehr gebraucht worden zu sein. Daneben kommt schon frühzeitig die Schwertermarke vor, und zwar die rechtwinklig oder nahezu rechtwinklig gekreuzten Knaufschwerter mit S-förmigen oder rechtwinklig angesetzten Parierstangen. Bis 1731 ist die Markierung der Meißener Porzellane durchaus nicht die Regel. Zahlreiche Stücke, die vor der Glasur nicht markiert worden waren, wurden nachträglich mit der Schwertermarke über der Glasur (meist in hellem Blau) versehen. Seit 1731 mußten sämtliche Geschirre vor dem Glasurbrand mit der Schwertermarke signiert werden. Auch wurde 1731 bestimmt, daß die vom König bestellten Porzellane das Monogramm AR erhalten sollten. Die AR-Marke kommt aber sicher schon früher vor. Die für den Export bestellten Porzellane versah man mit dem Merkurstab, gelegentlich auch mit dem chinesischen Papierdrachen, wohl auf besonderen Wunsch der Kaufleute, die damit eine Täuschung ihrer Kunden beabsichtigten. Auf Täuschung waren sicher die Nachahmungen chinesischer Marken berechnet, die sich meist auf Blauporzellanen finden. Gegen das Ende der 30er Jahre zeigt die Marke spitzwinklig gekreuzte Schwerter mit schräg durchgezogenen Parierstangen. Im allgemeinen gibt die Marke an sich noch keinen festen Anhalt für die Datierung. Die sog. Punktmarke, bei der in die Mitte der von den Schwertklingen und den schrägen Parierstangen gebildeten rhombischen Figur ein Punkt gesetzt ist, wurde nach Berling etwa in der Zeit zwischen 1756 und 1780 gebraucht. Um die Mitte des 18. Jahrhunderts ist die Schwertermarke meist klein und zierlich, wie mit der Feder gezeichnet. Während der Marcolini-

Periode, nach Berling etwa seit 1780 bis nach 1814, setzte man unter die Schwerter einen, bisweilen auch zwei Sterne. Bei Biskuitporzellan wurde diese Sternmarke eingeritzt und mit einem Dreieck umschrieben. Die zum Inventar der königlichen Hofkonditoreien gehörigen Porzellane wurden in Purpur über der Glasur gezeichnet: K. H. K. W. = Königl. Hofkonditorei Warschau; K. C. P. C. = Königl. Curfürstl. Pillnitzer Conditorei. Im übrigen muß auf die Markentafel bei Berling und das von Graesse begründete, von Zimmermann in 13. Auflage herausgegebene Markenverzeichnis¹ verwiesen werden. Anfänger begehen freilich immer den Fehler, sich ganz einseitig auf das Studium der Marken zu werfen, ohne gleichzeitig die Originale heranzuziehen.

Die Wiener Manufaktur unter Du Paquier 1717—1744.²

Trotz der strengen Maßnahmen, die in Meißen getroffen worden waren, um das „Arcanum“, das Geheimnis der Porzellanbereitung zu wahren, gelang es doch schon im Jahre 1717, also acht Jahre nach der Erfindung des europäischen Porzellans durch Böttger, in Wien eine Konkurrenzfabrik zu gründen. Dort hatte sich der aus den Niederlanden stammende Hofkriegsratagent Claudius Innocentius Du Paquier vermöge seiner Kenntnisse in der Chemie mit der Herstellung von Porzellan beschäftigt, ohne freilich zu greifbaren Resultaten zu gelangen. Die Anregung zu seinen Versuchen hatte offenbar ein Bericht des französischen Jesuiten d'Entrecolles über das chinesische Porzellan im Pariser „Journal des Savants“ vom Jahre 1716 gegeben.

Die günstigen politischen Verhältnisse in Österreich hatten zur Folge, daß durch Erlaß Karls VI. im Jahre 1717 industriellen

¹ Führer für Sammler von Porzellan und Fayence usw. Verlag Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62, 1910.

² Der Abschnitt über die Wiener Manufaktur folgt in der Hauptsache der ausgezeichneten, von Folnesics und Braun verfaßten „Geschichte der k. k. Wiener Porzellan-Manufaktur“, Wien 1907.

Neugründungen weitgehende Privilegien zugesichert wurden, wie es in dem damaligen, recht sonderbaren Amtsstil hieß: zur „Einricht-, Beförder- und Vermehrung dess Kommerci“.

Du Paquier ging nun daran, da seine eigenen Versuche mißglückten, durch Bestechung Meißener Arbeiter sein Ziel zu erreichen. Es gelang ihm auch, im Jahre 1717 den Emaillieur und Vergolder Hunger von Meißen nach Wien zu ziehen und zwei Jahre später den Arkanisten und Werkmeister der Meißener Manufaktur Samuel Stölzel. Auch der Maler Johann Gregor Herold, der bald darauf mit Stölzel nach Meißen ging, war an der neubegründeten Wiener Fabrik beschäftigt. Stölzel entwich aus Wien, nachdem er zahlreiche Modelle und Material der Fabrik zerstört hatte, ohne Du Paquier das Arcanum vollständig mitgeteilt zu haben. Dieser war jedoch infolge seiner allmählich gesammelten Erfahrungen imstande, allein weiter zu arbeiten. Die mißlichen finanziellen Verhältnisse der Fabrik hatten Herold und Stölzel zur Flucht bewogen; 1720 machte sich auch Hunger aus dem Staub und gründete in Venedig die erste italienische Porzellanfabrik.

Die frühen Erzeugnisse der Wiener Fabrik werden in den verschiedensten Berichten der Zeit sehr gerühmt. In der Schrift von Kückelbecher: „Allerneueste Nachricht vom Römisch Kayserl. Hofe, nebst einer ausführlichen Beschreibung der Kayserl. Residenzstadt Wien“, Hannover 1730, heißt es: „In der Roßau, nicht weit vom Lichtensteinischen Palais, ist die Porcellain-Fabrique, allwo man ein gutes hell- und durchsichtiges und mit allerhand Figuren gemahltes Porcellain sehr sauber arbeitet, dergestalt, daß es mit dem Indianischen ziemlich übereinkommt; und verfertiget man hier auch allerhand kostbare Geschirre und Aufsätze zu Früchten und Confituren, auf Tafeln, mit allerhand Statuen, welche starck vergoldet sind, und sehr theuer bezahlet werden. Man siehet dasselbst einen ziemlichen Vorrath von dergleichen Arbeit, welcher denen Liebhabern gezeiget wird“ usw.

1727 rettete die Stadt Wien auf Wunsch des Kaisers Du Paquier durch ein Darlehn vor dem drohenden Bankerott, aber weder dadurch, noch durch verschiedene zugunsten der Fabrik veranstaltete

Lotterien besserte sich die finanzielle Lage. 1744 bot Du Paquier seine Fabrik dem Staate an, da er sich nicht länger zu halten vermochte. Er blieb auf Grund des Kaufkontraktes vom 10. Mai 1744 weiterhin Direktor, erbat aber noch im selben Jahre seine Pensionierung und starb 1751. Du Paquier hat in der letzten Zeit seiner Tätigkeit eine übermäßige Produktion entfaltet, so daß der Staat bei der Übernahme der Fabrik eine Lotterie veranstalten mußte, um das große Lager der in den Formen veralteten Waren abzustößen.

Die Plastik tritt in der ersten Periode unter Du Paquier fast ganz in den Hintergrund. Die frühen Geschirre haben naturgemäß noch große Ähnlichkeit mit den Meißener Erzeugnissen. In der ersten Zeit wurde ja auch die Erde aus Aue im sächsischen Vogtland bezogen, und da der Meißener Arkanist Stölzel die Masse bereitete, kann der Scherben allein für die Bestimmung der frühen Wiener Erzeugnisse nicht maßgebend sein. Die Chinoiserien, die bis zur Mitte des Jahrhunderts eine große Rolle spielen, hat vermutlich der Maler Herold eingeführt, bevor er nach Meißen ging. Eins der frühesten in Wien hergestellten Stücke dürfte eine im Hamburger Kunstgewerbemuseum aufbewahrte, unbemalte Schokoladentasse mit Doppelhenkeln und Riefelungen sein, auf der die Schrift eingeritzt ist: „Gott allein die Ehr und sonst keinem mehr 3 May 1719.“ Da Stölzel im Januar 1719 nach Wien kam, so dürfte diese Tasse wohl ein Probestück von seiner Hand sein. Das zweite datierte Stück (im Bethnal Green Museum in London) ist eine nach Delfter Vorbild gearbeitete sog. Fünffingervase, mit fächerförmig angeordneten Röhrenausläufern und Henkeln in Form von Kamelköpfen. Die Röhrenansätze sind abwechselnd mit japanischen Blumen, Bandwerk und Palmetten in Unterglasurblau und Braun bemalt. Am Boden steht die Inschrift: „Vienne 12 July 1721“.

1724 sandte Du Paquier an den Nürnberger Magistrat eine Musterkollektion von seinem Porzellan, da er beabsichtigte, sich in Nürnberg niederzulassen und dort seine Fabrik weiter zu betreiben. Die noch erhaltene Liste ist interessant, weil sie über die

Art der damals fabrizierten Stücke und ihre Bemalung unterrichtet.
Es werden genannt:

- ein Kleines Ausspühl Nap. Blau, Weiß und Gold
- ein durchbrochenes Chokolade Becherl, ganz innwendig vergold
und mit andern Farben geziret
- ein durchbrochenes Caffée Schalerl mit einem goldenen Ranft
- ein mit Purpurfarben gemahltes Chokolade Becherl



Abb. 57. Teller mit Schwarzlotmalerei und Gold.
Wien, 1735—40. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

- ein paar braune Theeschalen mit Silber und Blau
- ein paar Caffée Schalen mit allerley Farben
- eine Tobacks Pfeiffe
- ein Stock Knopf
- ein Blau und weiß Theeschalerl
- ein paar Messer- und Gabel-Hefft.

Aus dem Jahre 1725 stammen drei bezeichnete Stücke:
eine große runde Schüssel in der Liechtensteingalerie, mit gold-

gehöhtem chinesischem Blumenfries am Rand und den gleichen Blumen in einem Korb inmitten des Spiegels. Auf der Rückseite steht die Schrift: „Viennae 17.5“, d. h. wohl 1725. Zwei Uhren im Turiner Museum und im Schloß Esterháza tragen die Bezeichnung: „Anno a nato Salvatore 1725“, bzw. „Vien anno 1725 15 May Rußau“.

Braun unterscheidet vier Hauptgruppen von malerischem Dekor in der Zeit von 1725—40:

1. Bunte Chinoiserien und japanische Blumen in der Art der japanischen Iमारiporzellane.

2. Bunte Laub- und Bandelwerkfriese mit Blumen und Fruchtkörben, chinesischen Pavillons, Schuppenfeldern, zumeist mit diesem ornamentalen Dekor allein, oder auch mit figürlichen oder landschaftlichen Szenen, fast regelmäßig in Feldern und Kartuschen.

3. Die Formen des ebengenannten Dekors in Schwarzlotmalerei mit Gold (Abb. 57).

4. Dekor der europäischen oder „deutschen“ Blumen nach der Bezeichnung in Meißen.

Diese vier Hauptdekore kommen auch gemischt vor. Beliebte waren ferner mythologische Bilder, Genreszenen, Kriegsbilder und Puttendarstellungen. Die bunten Chinoiserien gehören zu den ältesten Stücken. Die Farben sind, bis auf ein kräftiges Eisenrot, meist in lichten Tönen gehalten: in Hellviolett, Kupfergrün, Kobaltblau, Chromgelb und Gold. Diese Farbenskala kommt auch in Verbindung mit Malerei in Unterglasurblau vor.

Eine Glanzleistung der Wiener Fabrik war die Dekoration eines Zimmers im Palais des Grafen Dubsky in Brünn (um 1730). Fast sämtliche Teile des Zimmers sind mit bemalten Porzellanplatten verschiedener Form belegt: Die Wandvertäfelung, der Kamin, die Türen, Fensterrahmen, Spiegel, Bilderrahmen, die Uhr, die Tische, Stühle und Fußschemel. Die Lüster und die mit einem Kerzenhalter versehenen Blaker bestehen ebenfalls aus Porzellan. Auf Konsolen, am Spiegel und an den Wänden sind Stangenvasen, Deckelvasen und Schokoladetassen angeordnet. Bezeichnet ist

kein einziges Stück. Neben Chinoiserien finden sich bereits „deutsche“ Blumen als Dekor.

Seit der Mitte der dreißiger Jahre macht sich die Formensprache des herrschenden Wiener Barocks geltend. Neben den indianischen Streublumen behauptet sich ein kräftig gezeichnetes Laub- und Bandwerk mit Palmetten und Gittermuster. Es ziert meistens die Ränder der Geschirre, während die indianischen Blumen in zwangloser Weise dazwischen verteilt sind. Diese frühen Wiener Porzellane finden sich in den deutschen Museen ziemlich selten. Die besten Stücke bewahren die österreichischen Museen und Privatsammlungen und das Museum zu Turin. Einer der Maler, die in diesem Stil arbeiteten, war Joseph Philipp Danhofer, der 1737 von der Wiener Fabrik nach Bayreuth zur Fayencefabrik von Knöller überging. Man kann mit ziemlicher Sicherheit annehmen, daß Danhofer der Urheber einer bestimmten Gruppe von Bayreuther Fayencen ist, die in Form und Dekor der genannten Gattung den Wiener Geschirren gleichen. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt einen Bayreuther Henkelkrug zylindrischer Form, mit bunten, hauptsächlich in Eisenrot gemalten Chinoiserien; ferner eine kleine Zuckerdose mit einem liegenden Hund als Deckelknopf und fein gemaltem Laub- und Bandelwerk und Palmetten in Braunrot, Blau, Purpur, Grün und wenig Gelb. Einen Wiener Deckelnapf mit Schlangenhenkeln und einem sitzenden Türken als Deckelknopf bewahrt das Hamburger Kunstgewerbemuseum.

Einer der besten Maler der Wiener Manufaktur war Jakobus Helchis, der seine Werke gelegentlich auch signierte. Er hat in der Hauptsache Figuren und Landschaften in Schwarzlot gemalt, so eine Deckelterrinen in der Franks-Kollektion. Die Scheidung gewisser in der Manufaktur dekorierte Stücke von den außerhalb gemalten wird wohl niemals mit völliger Sicherheit gelingen. Neben den Fabrikmalern, die zu Hause weißes Porzellan auf eigene Rechnung bemalten, haben die zahlreichen Dosen- und Emailmaler diesen die Manufaktur aufs empfindlichste schädigenden Erwerbszweig betrieben.

Die Arbeit der Modelleure beschränkte sich während der Du Paquier-Periode in der Hauptsache auf die Durchbildung der Gefäße und die plastische Gestaltung der Henkel, Füße, Deckelknäufe und Tüllen. Bisweilen lassen sich direkte Anlehnungen an Metallvorbilder nachweisen. Häufig dienen ganze Figuren als Henkel an tonnenförmigen Trinkgefäßen, Halbfiguren von Panthern als Henkel an Kannen und sitzende Figürchen und Tiere als Deckelknäufe.

Die Geschirrformen sind im Gegensatz zu den Meißener Schöpfungen der gleichen Zeit ziemlich plump, die Ornamente starr und wenig entwicklungsfähig. Man sucht vergebens nach Malereien, die in Erfindung und Durchbildung den Arbeiten Herolds in Meißen gleichkämen. Die ganze Art der Behandlung erinnert eher an Fayencemalerei, die ja fast stets auf gröbere, sinnfälligere Wirkung ausgeht.

Die Wiener Manufaktur als Staatsfabrik 1744—1784.

Die zweite Periode der Wiener Manufaktur umfaßt die Zeit seit der Übernahme der Fabrik durch den Staat bis zum Jahre 1784, in dem Karl Sorgenthal, der Direktor einer Wollzeugfabrik in Linz, die Leitung übernahm. Sie steht im wesentlichen unter dem Zeichen des heimischen Rokoko, seit den sechziger Jahren macht sich der Einfluß von Sèvres geltend.

Seit Beginn des staatlichen Regimes wurde jedes Stück mit einer Fabrikmarke, dem sog. Bindenschild, versehen, einem halbrunden Schild mit Querbalken (österreichisches Hauswappen), der anfangs mit einem Holzstempel vor dem Brande eingedrückt, seit 1749—1825 in Unterglasurblau aufgemalt wurde. Seit dem 1. November 1783 erscheinen daneben auch die Jahreszahlen eingepreßt, und zwar bis 1800 die beiden letzten, nach 1800 die drei letzten Zahlen; statt 1783 wurde also 83, statt 1825 825 eingepreßt. Die Figuren zeigen gewöhnlich neben der Marke eingepreßte Buchstaben in der Reihenfolge des Alphabets; und zwar

führte jeder Modelleur und Bossierer ein ihm zugewiesenes Zeichen. Der eingepreßte Buchstabe W z. B. bedeutet demnach nicht Wien, sondern er ist das Zeichen des Bossierers Kaspar Dondl. Diese Buchstaben sind aber lediglich Kontrollzeichen; sie besagen nicht, daß der betreffende Bossierer auch das Modell geschaffen hat.

Die Blau-, Bunt- und Goldmaler pflegten ebenfalls die ihnen zugeteilten Nummern auf das bemalte Stück zu schreiben, so daß es möglich ist, jeden einzelnen festzustellen.

Das gesamte Markenwesen ist, wie ersichtlich, in der Wiener Fabrik seit der Verstaatlichung wohl geregelt, im Gegensatz zu Meißen, wo die Markierungen willkürlicher und zufälliger sind.

Seit der Übernahme der Fabrik durch den Staat macht sich eine straffere Organisation geltend. Wie bereits erwähnt, wurden die veralteten Warenbestände durch eine Lotterie abgestoßen. Sodann setzte man einheitliche Preisbestimmungen für die Porzellanware fest: Schöne, tadellose Stücke sollten 50 % Aufschlag, Kurzware 30 % und schlecht anzubringende, fehlerhafte Ware 20 oder 15 % über die Produktionskosten erfahren.

Um 1749 entdeckte man in Schmölnitz in Ungarn eine schöne weiße Kaolinerde, die der bisher verwandten Passauer Erde überlegen war. Es wurde bestimmt, daß Stücke aus der neuen Masse mit dem Bindenschild in Unterglasurblau bezeichnet werden sollten. Später kam auch böhmisches Kaolin zur Verwendung, von 1760 an wurde aber in der Regel Passauer Erde verarbeitet und mit anderen Erden aus Oberungarn und Steiermark gemischt.

Der veränderten Geschmacksrichtung wurde durch Ankauf von Kupferstichvorlagen zur Anregung der Maler und Bildhauer Rechnung getragen. Dann sah man sich nach Meißener Arbeitern um, die den Rokokostil beherrschten. Ein gewisser Christian Daniel Busch hielt nur kurze Zeit aus und ging bald darauf nach Nymphenburg. Eine Probetasse mit 13 Farbenproben aus einem von Busch angefertigten Déjeuner hat sich in Wiener Privatbesitz erhalten. Unter den Farben waren ein feuriges Eisenrot und zweierlei leuchtende Grün, die bisher in Wien nicht hergestellt werden konnten. Nach Busch kam Joh. Gottfried Klinger aus

Meißen, der über dreißig Jahre an der Wiener Manufaktur tätig war. Mehrere andere Meißener Maler, die um 1751 gewonnen waren, verschwanden bald wieder von der Bildfläche. Obermaler wurde dann der einheimische Maler Joh. Sigmund Fischer.

Die Stelle des Modellmeisters versah seit 1747 Johann Josef Niedermayer. Er war Lehrer für Zeichenkunst an der Wiener Akademie und blieb Modellmeister der Manufaktur, bis Anton Grassi, der Hauptmodelleur der 3. Periode unter Sorgenthal, in die Fabrik eintrat.

Die unter Du Paquier gepflegte Schwarzlotmalerei mit Gold kommt auch jetzt noch vor, doch treten an Stelle der Laub- und Bandelwerkmotive Landschaften und sog. Mosaikmusterungen. Unter der herrschenden Geschmacksrichtung verschwinden allmählich auch die Kopien ostasiatischer Vorbilder. Die „deutschen“ Blumen verlieren den chinesischen Charakter, werden naturalistischer behandelt und sorgfältiger durchgeführt. Die Einwirkung französischer Stichvorbilder dokumentiert sich in Szenen galanter Gesellschaften im Freien, die in Purpur oder bunten Farben gemalt wurden. Statt der barocken Henkel und Griffe finden sich jetzt naturalistische Gebilde, wie grünes Astwerk mit Blättern und bunten Blumen in Relief.

1750 berief man den Meißener Modelleur Ludwig Lück(e), der in den zwei Jahren seiner Tätigkeit bestimmend auf die Entwicklung der Gefäßformen einwirkte. Zackige, geriefelte, meist mit Purpur gehöhte Rocailles in Relief legen sich um die Ränder der Gefäße; die glatten Flächen zeigen einen Dekor von bunten naturalistischen Streublumen, „gesäten Blümeln“, wie man sie damals nannte. Die Gesamtformen der Gefäße werden bewegter, entsprechend dem muscheligen Charakter der Reliefauflagen. In diesem Rocaillestil wurden auch ganze Tafelaufsätze hergestellt. Um 1760 macht sich bereits eine Reaktion gegen diesen ausgesprochenen Rokokostil geltend, der bald der antikisierenden Richtung weichen muß.

Seit 1750 ist der äußerst tüchtige Meißener Maler Philipp Ernst Schindler tätig, auf den die feinen Figurenmalereien: Watteau-

szenen, Reitergefechte nach Rugendas, Schäfer- und Bauernbilder, Jagddarstellungen und Amoretten zurückzuführen sind. In diese Zeit gehören die zierlich in Schwarzbraun gemalten Landschaften, die meist von bunten Figürchen belebt sind.

Der Einfluß von Sèvres macht sich bereits gegen Ende der sechziger Jahre bemerkbar. 1770 wurden eine Anzahl kleinerer Gefäßtypen von Sèvres nach Wien gesandt zur Anregung für die Künstler der Manufaktur. Die Wirkung der Fondfarben von Sèvres ließ sich freilich mit der Technik des Hartporzellans schwer erreichen. Trotzdem hat die Wiener Fabrik um 1780 im Anschluß an die französische Staatsmanufaktur ausgezeichnete Geschirre geschaffen, die noch genügende Eigenart aufweisen. Besonders gelungen sind die Service mit rundmaschigem Goldnetzwerk auf dunkelblauem Grund unter Glasur und farbigen Figurenbildern in weißen Reserven. Vorübergehend hat man auch die blauweiße Wedgwoodware imitiert.

Die Wiener Manufaktur unter Sorgenthal 1784—1805.

Die Finanzverhältnisse der Manufaktur gestalteten sich trotz der hohen technischen und künstlerischen Leistungen immer ungünstiger, so daß die Fabrik 1784 zum Verkauf ausboten werden mußte. Da sich kein Käufer fand, übertrug man die Leitung dem Direktor der Wollzeugfabrik in Linz, Konrad Sorgenthal, der die Manufaktur in kurzer Zeit wieder in die Höhe brachte, so daß die Arbeitskräfte vermehrt werden mußten. Unter Sorgenthal hat die Wiener Fabrik jene eigentümlichen Geschirre im antikisierenden Stil geschaffen, die neben den Figuren der Rokokozeit den Haupttriumph der Manufaktur ausmachen. Die Schöpfer dieses Stiles waren die Maler Georg Perl und Joseph Leithner. Letzterer erfand jene schönen, metallisch lüstringen Fondfarben, die vom tiefen Violett bis zum hellen Lila und Kupferrot spielen. Auf Perl geht die Reliefgoldtechnik zurück, die in allen möglichen Tönungen vorkommt. Die Anregung zur

Dekoration dieser neuen Geschirre gaben die antiken Wandmalereien, die damals in Herkulaneum und Pompeji wieder aufgedeckt wurden, sowie die Grottesken Rafaels in den Loggien des Vatikans, die durch Stiche verbreitet waren. Abb. 58 gibt ein Frühstücksservice aus dem Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums wieder, das diese Gattung von Geschirren vorzüglich repräsentiert. Die Anbietet-

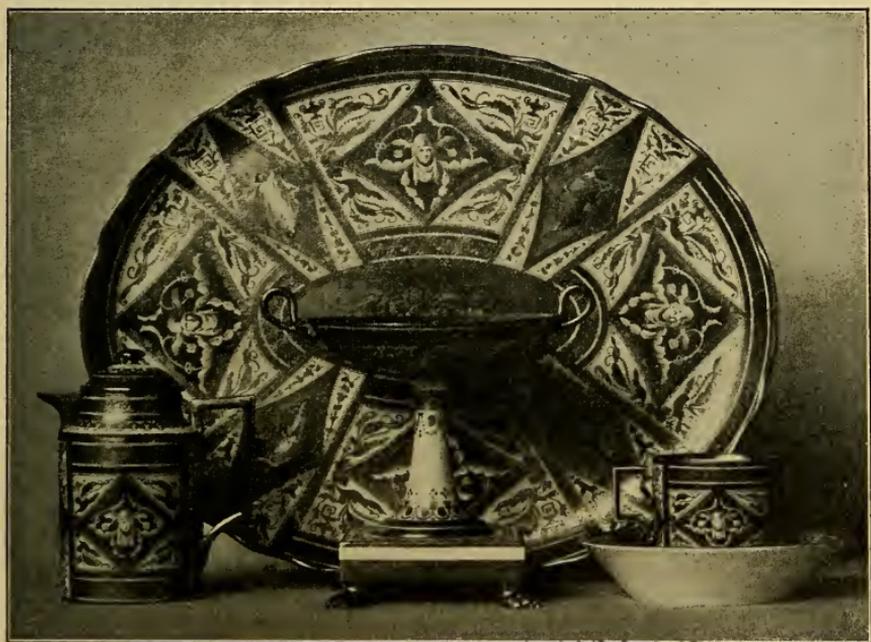


Abb. 58. Teile eines Frühstücksservices im Stil pompejan. Wandmalereien. Wien, um 1800. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

platte trägt die Jahreszahl 1799, eine der Tassen 1800. Die schlichten, glatten Formen sind lediglich für die Malerei berechnet. Der in Blauviolett und hellem Seegrün gehaltene Grund der ovalen Platte wird durch strahlenförmig von der Mitte ausgehende Reliefgoldstreifen in acht Kompartimente geteilt, in die rautenförmige, goldene Felder gelegt sind. In den spitzen Rautenfeldern sind Tänzerinnen in bunten Gewändern nach Art pompejanischer Malereien, in den breiten Feldern Merkurköpfe grau in grau gemalt.

Rankenwerk füllt die Zwickel. Ähnlich ist die Bemalung der Gefäße. Ein anderes, etwas schlichter gehaltenes Service (im selben Museum) mit der Jahreszahl 1795 ist in braunvioletter Lüsterfarbe und Reliefgold dekoriert. Diesen antikisierenden Stil hat man mit großer Freiheit immer aufs neue variiert. Als Vorlagen für die bildmäßigen Malereien dienten Stiche nach Angelika Kauffmann u. a. Auch die Maler Lampi und Füger trugen zur Bereicherung des Bildstoffes bei. Die Anregung zu den Malereien im pompejanischen Stil schöpfte man aus einer Publikation über Herkulaneum, die im Auftrag des neapolitanischen Hofes veranstaltet wurde. Der Bildhauer Anton Grassi sammelte 1792 auf einer italienischen Reise Vorbildermaterial für die Maler und Bildhauer der Manufaktur. Er brachte Stiche nach Rafaels Fresken in der Farnesina, eine Publikation über die Wanddekorationen der Titusthermen, Piranesis Stiche nach antiken Vasen, Leuchtern, Altären, Dreifüßen, nach römischen, griechischen und ägyptischen Bauten, Stiche nach alten und neueren Meistern und Kopien nach der Antike.

In den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts beginnt der Verfall der Wiener Manufaktur, langsam, aber unaufhaltsam. 1864 genehmigte der Kaiser die vom Parlament beschlossene Auflösung der Fabrik.

Die figürliche Plastik der Wiener Manufaktur.

Die plastische Produktion setzt erst seit der Übernahme der Manufaktur durch den Staat ein. Die erste Blüte fällt in die Zeit des späteren Rokoko; was vordem entstand, beansprucht lediglich historisches Interesse. Neben Kopien von Meißener Modellen finden sich in der Frühzeit auch selbständigere Arbeiten, wie zwei Serien italienischer Komödianten und eine Reihe von Callotfiguren.

Merkwürdigerweise ist es bis jetzt nicht gelungen, die Hauptmeister der zweiten Periode festzustellen. Der bereits erwähnte,

von 1747—84 tätige Modellmeister J. J. Niedermayer war als Lehrer der Akademie ein ausgesprochener Klassizist. Er ist offen-



Abb. 59. Weißglasierte Gruppe „Anbetung der Hirten“. Wien, um 1750—60. Höhe 31 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

bar aus der Schule Rafael Donners hervorgegangen. Von ihm stammen u. a. einige Baumgruppen mit sitzenden Götterfiguren und Putten aus dem großen Tafelaufsatz, den der Konvent des

Klosters Zwettl im Jahre 1768 dem Abt Rainer I. Kollmann schenkte. Die Mythologie scheint Niedermayers Spezialgebiet gewesen zu sein. Alle seine Figuren haben etwas Steifes und Ungelenkes. Charakteristisch ist das „griechische Profil“ der Gesichter mit gerader Nase und zurückfliehender Stirn.

Die anderen Modelleure der Rokokozeit hielten sich mehr an

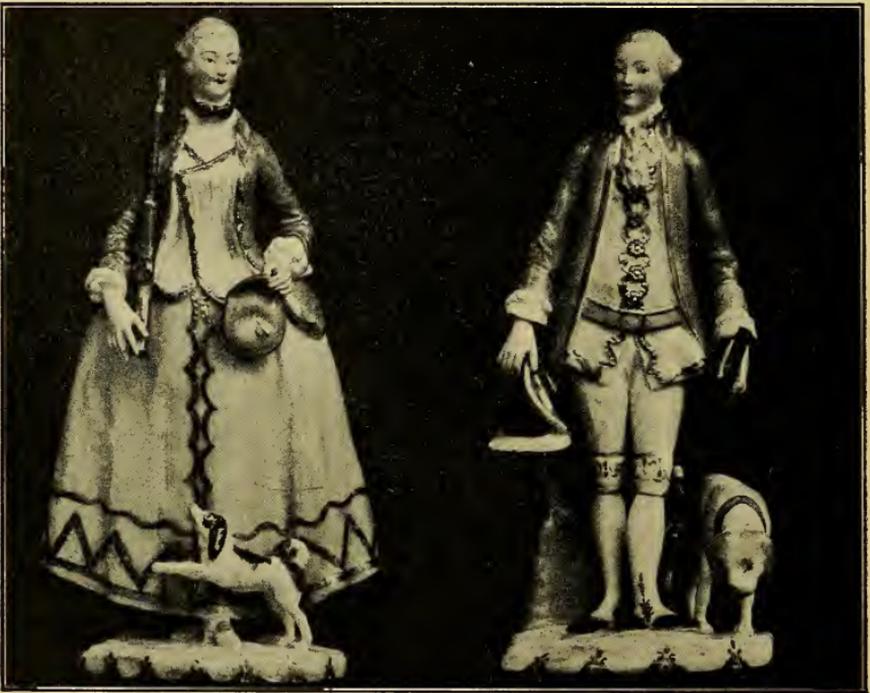


Abb. 60. Jägerpaar. Wien, um 1750—60. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

die lebendige Natur. Allmählich bildete sich ein bestimmter Typus von so ausgesprochen wienerischer Eigenart heraus, daß es schwer fällt, die einzelnen Modelleure zu scheiden. Die Figuren, welche von vornherein nicht für eine Bemalung berechnet waren, wurden sehr sorgfältig vor dem Brande nachgearbeitet (Abb. 59). Die Gestalten weltlichen Genres zeichnen sich durch ein frisches, keckes Auftreten aus. Besonders die weiblichen Figuren sind von bestrickendem Liebreiz. Das Wienerische zeigt sich in der ganzen

Haltung, in der leichten, tänzelnden Schrittstellung, in dem lebenswürdigen Ausdruck der Gesichter, nicht zuletzt auch im Kostüm. Besonders charakteristisch sind die kleinen rundlichen Köpfe mit lächelndem, fast kindlichem Gesichtsausdruck. Man bevorzugte die Darstellung bestimmter Berufsklassen: Ausrufer, Verkäufer, Straßensänger, Bauern, Jäger, Schäfer u. a. Ausgezeichnet traf man auch das gravitatisch-steife Gebaren der Hofgesellschaft. Das vornehme Paar in Jägertracht (Abb. 60) soll angeblich Kaiser Franz und Maria Theresia darstellen. Ein seltenes Figürchen ist die sog. Judenbraut der Sammlung Hainauer (Abb. 61). Gelegentlich hat man sich auch Kupferstiche zum Vorbild genommen, wie für die Straßenausrufer. Zu der Gruppe „die glücklichen Eltern“ (Abb. 62) hat, wie Brüning vermutet, ein Stich von Moreau le jeune nach J. B. Greuze von 1766 die Anregung gegeben. Die Bemalung der Figuren ist meist flau und wenig abwechslungsreich. Lichtes Kupfergrün, Blauviolett, Schwarz, Hellgelb und Gold herrschen vor.



Abb. 61. Die Judenbraut. Wien, um 1750—60. Höhe 19 cm. Berlin, Sammlung Hainauer.

Die klassizistische Reaktion wird schließlich durch den 1778 berufenen Bildhauer Anton Grassi gefördert, der unter der Leitung von Wilhelm Beyer an dem Statuenschmuck des Schönbrunner Parkes mitgearbeitet hatte. Die Wandlung des Geschmacks macht sich jedenfalls sehr bald nach dem Eintritt Grassis bemerkbar. Auch Grassis Lehrer Wilhelm Beyer, früher der Hauptmodelleur der Ludwigsburger Manufaktur, ist an diesem Umschwung be-

teilt. 1768 hatte er eine Promemoria eingereicht, mit Vorschlägen, die, wie er sich ausdrückt, „vielleicht zur erwünschten Aufnahme und Vollkommenheit der hiesigen Porzellan-Fabrique dienlich sein dürfften.“

Der Einfluß von Sèvres auf die Plastik der Wiener Manufaktur ist ebenso deutlich zu spüren wie bei der Gefäßbildneri. Die



Abb. 62. Die glücklichen Eltern. Wien, um 1750—60. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

älteren Bossierer waren freilich nicht mehr fähig umzulernen, und so ist Grassi seit den achtziger Jahren der einzige Vertreter dieses gemäßigten Klassizismus. Die Gruppen, die in der ersten Zeit von Grassis Tätigkeit herauskamen, sind meist noch farbig bemalt. Später wurde im Anschluß an Sèvres fast ausschließlich in Biskuit gearbeitet, das im Gegensatz zu der bläulichkalten Meißener Masse meist einen schwach gelblichen Ton aufweist.

Auch Heinrich Füger, der damalige Vizedirektor der Wiener Akademie, hat Entwürfe für die Figurenplastik geliefert, z. B.

für eine drei Schuh hohe Statue des Kaisers Joseph II., die Grassi modellierte.

Ein charakteristisches Beispiel Grassischer Plastik ist die Gesellschaftsgruppe „Der Handkuß“ (Abb. 63). Nach dem Kostüm



Abb. 63. Der Handkuß. Biskuitgruppe von Anton Grassi. Wien, um 1785. Höhe $25\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

dürfte sie etwa in die Mitte der achtziger Jahre zu setzen sein. Sie überrascht durch die Eleganz der Linien und die glückliche Gruppierung der Figuren, während die plastische Durchbildung zu wünschen übrig läßt.

Nach der Reise, die Grassi 1792 nach Italien unternahm, macht sich ein stärkerer Anschluß an die Antike bemerkbar. Grassi

brachte damals neben vielen Stichen nach antiken Statuen auch Abgüsse nach der Antike mit, die der Manufakturammlung einverleibt wurden. Dieses Material bildete jahrelang eine Quelle der Anregung für die Maler und Bildhauer der Manufaktur. Die strenge Nachahmung der Antike wurde bald zur Regel. Johann Schaller und Elias Hütter, Schüler Grassis, modellierten antike Imperatoren-, Dichter- und Philosophenköpfe, sowie Büsten des Kaisers Franz und des Erzherzogs Karl. Eine ausgezeichnete Biskuitbüste Joseph Haydns, von der Hand Grassis, steht im Charlottenburger Schloß (bezeichnet und datiert 1802).

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwarf Grassi eine Reihe großer Tafelaufsätze, die er zum Teil selbst modellierte. Als Schindler starb, übernahm er sogar die Leitung der Historienmalerei.

Die Fabrik von Wegely in Berlin 1751—1757.

Wie bereits erwähnt (S. 20 f.) hatte der Vizepräsident der Kurmärkischen Kammer, der spätere Minister Friedrich v. Görne, mit Hilfe des aus Meißen entwichenen Arkanisten Samuel Kempe im Jahre 1713 in Plaue bei Brandenburg a. d. Havel eine Fabrik von rotem Steinzeug nach Art der Böttgerware gegründet. Neben dem rotbraunen, geschliffenen, geschnittenen oder schwarz glasierten Steinzeug wurde in Plaue auch Fayence hergestellt, aber es gelang sicher nicht, das Geheimnis des echten Porzellans zu ergründen. Finanzielle Mißerfolge zwangen dazu, die Fabrik nach etwa 15 Jahren eingehen zu lassen.

Friedrich der Große hatte sich, wie Bekmann versichert, als Kronprinz lebhaft für das Görnesche Unternehmen interessiert. Und bald nach seiner Thronbesteigung muß der Wunsch in ihm rege geworden sein, die Gründung einer Porzellanfabrik in die Wege zu leiten. Von verschiedenen Seiten meldeten sich Bewerber, z. B. 1747 der ehemalige Meißner Maler Hunger, der die Wiener Fabrik mitbegründet hatte und dann in Venedig die erste italienische Porzellanfabrik errichtete; doch wurde sein Gesuch nicht berücksichtigt.

Damals bemühte sich der Berliner Chemiker Johann Heinrich Pott auf Anregung des Königs um die Herstellung des echten Porzellans, aber vergebens. Am Ende des zweiten Schlesischen Krieges wäre Friedrich der Große leicht imstande gewesen, seinen Plan zu verwirklichen. Doch scheint der rasche Friedensschluß dem König nicht mehr ermöglicht zu haben, die Übersiedlung einer größeren Anzahl gelernter Arbeiter von Meißen nach Berlin zu bewerkstelligen. Man hört nur von zweien, dem Porzellanmaler Gerlach und dem Porzellanfabrikanten Gottlieb Kayser, die 1746 und 1747 aus der Schatulle des Königs Zahlungen erhielten.

1751 erbot sich der Wollzeugfabrikant Wilhelm Kaspar Wegely, fast zu gleicher Zeit mit den Glasschneidern Gebrüder Schackert, eine Porzellanfabrik in Berlin zu errichten. Wegely erhielt das Privileg für Berlin, die Gebrüder Schackert ließen sich in Basdorf nieder. Was die letzteren herstellten, war jedoch nur eine Art Milchglas, das abgeschliffen und bemalt wurde. Das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe besitzt eine birnenförmige Kanne mit bunter Blumenmalerei und der Aufschrift „Basdorff“.¹ Ein ähnliches Stück mit ganz primitiv gemalten Blumen befindet sich im Berliner Kunstgewerbemuseum.

Wegely wurden alle erdenklichen Erleichterungen gewährt. Er erhielt das am ehemaligen Königstor in der Neuen Friedrichsstraße gelegene Kommandantenhaus samt dem Garten, dem dazwischenliegenden Wall und der Bastion als Geschenk; auch wurde ihm Zollfreiheit für die zur Fabrikation notwendigen Materialien zugestanden. An Stelle des Kommandantenhauses errichtete Wegely ein umfangreiches Fabrikgebäude.

Daß Wegely bereits 1752 Porzellan fabrizierte, beweist eine kleine Terrine mit Löwenfüßen und bemalten Reliefblumen in der Sammlung Tschukin in Moskau: neben der eingepreßten Jahreszahl 1752 erscheint schon die übliche Fabrikmarke von Wegely, das W in Unterglasurblau.

¹ Brinckmann, Jahrbuch der Hamburg. Wissenschaftl. Anstalten, Bd. XXI, S. 36.

Wegely gelang es im Herbst 1752, mehrere Arbeiter der Höchster Fabrik für sich zu gewinnen. Durch die Beziehungen zu Benckgraff, dem Direktor der Höchster Manufaktur, soll er auch in den Besitz feiner Dosenmasse und eines Brennofenmodells gelangt sein.



Abb. 64. „Feuer“ und „Luft“ aus einer Folge der vier Elemente. Fabrik von Wegely. Berlin, 1752—57. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Dem außerordentlich geschätzten Miniaturmaler Isaak Jakob Clauce, der kurze Zeit in Meißen tätig war, wurde 1754 die Aufsicht über die Malerei in der Fabrik übertragen. Als Bildhauer wurde Ernst Heinrich Reichard angestellt, von dem vermutlich die meisten plastischen Arbeiten der Wegelyschen Fabrik stammen. Er wurde später von Gotzkowsky übernommen und soll nach dessen Urteil ein weit vollkommeneres Porzellan als Wegely hergestellt haben.

Als Friedrich der Große während des Siebenjährigen Krieges Sachsen besetzt hielt, benutzte Wegely die Gelegenheit, sich in der Meißener Fabrik genau umzusehen. Seine Hoffnung, Meißener Arbeiter und Modelle entführen zu können, wurde jedoch getäuscht: der König von Preußen hatte dem Armeelieferanten Schimmelmann alle Vorräte verkauft und die Manufaktur verpachtet. Er erwartete, daß Schimmelmann eine Manufaktur in Berlin begründen würde, mußte jedoch im Jahre 1767 auf seine Aufforderung hin eine kühle Ablehnung erfahren. An den Erzeugnissen Wegelys scheint der König wenig Gefallen gefunden zu haben, und Wegely sah sich gezwungen, seine Fabrik schon im Jahre 1757 aufzugeben.

Porzellane der Fabrik von Wegely sind nicht allzu häufig. Wohl die meisten Stücke bewahrt die Sammlung Lüders, das Kunstgewerbemuseum in Berlin, das Hohenzollernmuseum, das kgl. Schloß in Berlin und das Schloß zu Ansbach. In Privatsammlungen findet sich sonst verschwindend wenig. Berliner Porzellan erfreut sich im allgemeinen nicht der Liebe der Sammler. Das ist um so unbegreiflicher, als doch das Berliner Geschirr sicher zum besten gehört, was die Porzellankunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat. In Berlin wäre es in erster Linie die Aufgabe des Märkischen Museums, eine möglichst lückenlose Sammlung von Berliner Porzellan zusammenzubringen.

Der Scherben des Wegelyporzellans ist rein weiß und wenig durchscheinend, die Glasur dünn und farblos. Das Kaolin wußte sich Wegely aus Aue in Sachsen zu verschaffen.¹ Die über einen Meter hohe, durchbrochene Ziervase im Berliner Kunstgewerbemuseum beweist, daß man technisch schwierige Aufgaben wohl

¹ Nach den Untersuchungen von Dr. Stein in der chem.-technischen Versuchsanstalt der kgl. Porzellanmanufaktur (mitgeteilt von Dr. Seger in der Tonindustriezeitung 1882, Nr. 52, S. 467/68) enthielt die beim Bau der Berliner Stadtbahn auf dem ehemaligen Fabrikgrundstück von Wegely gefundene fertige Porzellanmasse 82—85 % Porzellanerde und 15—18 % Feldspat und Quarz. Der auffallend geringe Gehalt an Feldspat und Quarz erklärt die schwache Transparenz des Scherbens. Im Brand machte sich eine starke Neigung zum Schwinden der Masse und zum Hervortreten der Formnähte bemerkbar.

zu meistern verstand. Weniger sicher beherrschte man die Malerei, die bei der genannten Vase in kalten Farben ausgeführt werden mußte. Ein großer Teil der Geschirre und Figuren blieb deshalb wohl unbemalt, zur Freude der Fälscher, die sich der Mühe unterziehen, diesem Mangel abzuhelpfen.



Abb. 65. Kavalier und Dame. Fabrik von Wegely.
Berlin, 1752—57. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Eine häufig vorkommende Gattung von Vasen zeigt frei aufgelegte Blumen, bisweilen im Verein von Vögeln und Putten. Die plastischen Verzierungen sind oft bemalt, während der Grund weiß geblieben ist. Bei den Geschirren fällt die Derbheit und Urwüchsigkeit der Form auf, wie bei den Figuren. Aus manchen Einzelheiten darf man schließen, daß die Plastiker sich auch mit der Durchbildung der Gefäße befaßten.

Das bekannteste Reliefmuster findet sich an einem Service, das u. a. für den Generalpostmeister Grafen Gotter in Purpurmalerei ausgeführt worden ist. Den Rand der Teller zieren abwechselnd glatte Kartuschen und Felder von Gittermuster, umfaßt von langgezogenen Rocaillen. Bei dem Gotterschen Service sind im Spiegel das gräfliche Wappen mit dem Posthorn (Gotter wurde 1752 zum Generalpostmeister ernannt), in den Kartuschen Segelschiffe gemalt. Dasselbe Servicemuster kommt auch mit sehr ungeschickt in Unterglasurblau gemalten deutschen Blumen vor. Eine Terrine mit Maskeronhenkeln und einem Putto als Deckelknopf bewahrt das kgl. Schloß in Berlin.¹

Treffliche figürliche Malereien in Purpur finden sich auf einfachen glatten Teetassen und Kannen. Vielleicht gehen sie auf den Miniaturmaler Clauce zurück. Als Vorbilder dienen sicher Kupferstiche, die bisher noch nicht festgestellt worden sind. Den Rand ziert feinliniges Goldspitzenmuster. Die Purpurmalerei haben vielleicht die Höchster Arbeiter eingeführt, ebenso wie die Blumenmalerei in bunten Farben, die an Höchster Dekor erinnert. Einer der Blumenmaler erhebt sich merklich über die anderen. Manche seiner Arbeiten stehen qualitativ auf der Höhe der besten süddeutschen Manufakturen. Als Farben bevorzugte man Purpur, ein schönes lüstrierendes Kupfergrün, Gelb, Blau und ein rötliches Braun. Der eine Maler zeichnet die Blumen streng, der andere behandelt sie malerisch breit, ohne festen Kontur. Besonders beliebt ist ein purpurfarbiger gefüllter Mohn.

Die Plastik der Wegelyschen Epoche ist durchaus selbständig. Nur in ganz seltenen Fällen wurden Meißener Modelle benutzt, z. B. ein Liebespaar mit Vogelbauer, doch hat der Modelleur kaum mehr als das Motiv übernommen. Von der höfischen Sphäre wurde das Schaffen der Plastiker nicht berührt. Daß Friedrich der Große sich für dieses derbe, bäuerisch plumpe Volk von Gärtnern, Jägern, Marktweibern und Handwerkern nicht begeistern konnte, scheint begreiflich. Und doch haben diese Figuren mit ihrem ge-

¹ Abb. bei Seidel, Friedrich der Große und seine Porzellanmanufaktur. Hohenzollern-Jahrbuch 1902. S. 177.

drungenen Körperbau, den dicken Köpfen, grinsenden Gesichtern und übermäßig großen gestikulierenden Händen den Reiz des Ursprünglichen (Abb. 64). Manche Figur scheint der Wirklichkeit abgelascht zu sein, z. B. ein altes Marktweib, das ein Krebs in den Finger zwickt (Sammlung Dosquet, Berlin). Die Frische der Modellierung, die Schönheit von Masse und Glasur lassen oft eine Bemalung kaum vermissen. Die Bemalung klingt an den kräftigen Dekor der Meißener Figuren aus den vierziger Jahren an. Neben einem blassen Rosaviolett finden sich fast nur reine, ungebrochene Farben: Schwarz, Schwarzbraun, Eisenrot, Chromgelb, Blau und Gold. Typisch sind auch „indianische Blumen“ als Gewanddekor in enger oder freier Anlehnung an Meißen. Die geriefelten Rocaillesockel wurden stets weiß gelassen und mit wenig Gold gehöht.

Die Marke der Fabrik von Wegely ist ein W, das fast stets in Unterglasurblau, seltener eingepreßt oder eingeritzt vorkommt. In der Regel finden sich außerdem noch an den meist geschlossenen Sockeln der Figuren drei übereinander stehende, eingepreßte Zahlen, durch eingeritzte, wagerechte Striche getrennt. Eine Deutung ist bisher noch nicht dafür gefunden worden. Doch scheint die unterste Zahl die Nummer des betreffenden Modells zu sein. So trägt z. B. die Dame in Abb. 65 die Zahlen 2/90/50, der Kavalier 2/90/49. Die oberste Zahl (selten 1, am häufigsten 2) bezeichnet offenbar die Masse: die Stücke mit 1 sind durchweg weißer, mit einem Stich ins Bläuliche, die Stücke mit 2 dagegen etwas grauer, mit einer rötlichen Färbung. Die mittelste Zahl (am häufigsten ist 90) könnte sich auf den Former beziehen; sie kommt freilich sowohl bei Figuren wie bei Geschirren vor.

Die Fabrik von Gotzkowsky in Berlin 1761—1763. Die kgl. Porzellanmanufaktur in Berlin seit 1763.

Wie erwähnt, hatte Schimmelmann die Aufforderung des Königs, in Berlin eine Porzellanfabrik anzulegen, abgelehnt. Doch bald darauf erklärte sich der Kaufmann Johann Ernst Gotzkowsky bereit, den Wunsch des Königs zu verwirklichen. Gotzkowsky

gewann den Bildhauer Reichard, der unter Wegely gearbeitet und nach Auflösung von dessen Unternehmen auf eigene Rechnung Porzellan fabriziert hatte. Für 4000 Taler wurde ihm das Arcanum mitgeteilt und für 3000 Taler der Vorrat an fertigem Porzellan überlassen. In der Leipziger Straße, an der Stelle des jetzigen Herrenhauses, wurde die Fabrik errichtet. Damals erhielt J. J. Kändler in Meißen die Aufforderung, nach Berlin übersiedeln. Da er ablehnte, berief man 1761 Friedrich Elias Meyer, einen Schüler Kändlers, als Modellmeister für die Manufaktur. Zugleich mit ihm kam der Landschaftsmaler Karl Wilhelm Böhme und einer der besten Prospekt- und Landschaftsmaler, Johann Balthasar Borrmann, aus Meißen. 1763 folgte ihnen der in der Mosaikmalerei sehr geschickte Karl Jakob Christian Klipfel, der, nebenbei bemerkt, so ausgezeichnet Klavier spielte, daß Friedrich der Große ihn an seinen Kammermusikabenden teilnehmen ließ. Das neue Unternehmen beruhte also, bis auf den bereits unter Wegely tätigen Clauce, fast ganz auf dem Können der vier aus Meißen verschriebenen Künstler.

Die Leitung der Fabrik übertrug Gotzkowsky dem sächsischen Kommissionsrat J. G. Griening, der sein Amt bis zum Tode im Jahre 1798 inne hatte. Gotzkowsky geriet bald in Zahlungsschwierigkeiten, und der König, der die Gründung der Fabrik angeregt hatte und Gotzkowsky für viele wertvolle Dienste Dank schuldete, fühlte sich verpflichtet, die Manufaktur im Herbst 1763 für 225 000 Taler zu kaufen. Außer dem gesamten Personal von 146 Köpfen übernahm man 30 000 rohe und verglühte Geschirre, 10 000 gebrannte weiße, 4866 bemalte Porzellane, darunter Euis, Flakons, Uhrgehäuse, Stock- und Degengriffe, Dosen, Figuren und Gruppen; außerdem 133 Modelle, u. a. Schäfer, Kinder und Tiere.

Der König zeigte damals und auch später das lebhafteste Interesse für seine Manufaktur. In technischen Fragen wußte er ziemlich genau Bescheid. So zeichnete er z. B. in die Schreibtafel Grieningers die Umriss eines Meißener Verglühofens, als er die Fabrik am 11. September 1763 besichtigte. Die Einrichtungen in Meißen hatte er während des Krieges genau studiert.

Die kgl. Manufaktur genoß allerhand Vergünstigungen, wie Zollfreiheit bei der Einführung von Material; sie erhielt eigene Gerichtsbarkeit und das Recht, ein besonderes Siegel mit Adler und Szepter zu führen. Das Szepter wurde als Fabrikmarke bestimmt.



Abb. 66. Kaffeekanne mit bunten Blumen.
Fabrik von Gotzkowsky. Berlin, 1761—53.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Porzellan der Gotzkowsky-Periode hat sich nur spärlich erhalten. Der Unterschied mit den frühesten Erzeugnissen der kgl. Manufaktur ist so gering, daß man bei markenlosen Stücken sehr im Zweifel sein kann, welcher von beiden Perioden sie zuzuweisen sind. Denn der ganze Betrieb wurde ja zunächst unverändert fortgeführt, und erst allmählich gelang eine merkliche Verbesserung der Technik und Steigerung der künstlerischen Qualität. Gotzkowsky verarbeitete, ebenso wie die kgl. Manufaktur bis etwa 1771, fast ausschließlich Passauer Erde. Die Masse ist

gelblichgrau, die Glasur bisweilen trüb und schwach lüstrierend. Die Marke der Gotzkowskyschen Fabrik ist ein G in Kursivschrift (ähnlich wie die Marken von Gera und Gotha), in Blau unter der Glasur oder in Blau bez. Schwarz auf der Glasur. Die Bemalung von Geschirren mit der G-Marke unter Glasur braucht nicht unbedingt aus der Gotzkowsky-Periode zu stammen, da

sicherlich eine große Zahl der von der kgl. Manufaktur übernommenen, weiß glasierten Stücke mit der Marke versehen waren. Bei einem Teeservice (im Berliner Kunstgewerbemuseum), das in allen Teilen gleichzeitig bemalt ist, findet sich teils die Gotzkowskysche Marke, teils die Szeptermarke unter der Glasur. Auch bei dem Teegeschirr für das Charlottenburger Schloß, mit eisenroten „indianischen Blumen“ und Goldnetzwerk auf rötlichem Grunde, kommt gelegentlich die Gotzkowsky-Marke neben der ganz kleinen Szeptermarke vor. Daß solche Geschirre der frühesten Zeit der kgl. Manufaktur angehören, unterliegt wohl keinem Zweifel. Findet sich die Gotzkowsky-Marke über der Glasur, so ist das betreffende Stück sicher unter Gotzkowsky entstanden; findet sich dagegen die Szeptermarke über der Glasur, so stammt zum mindesten die Bemalung nicht mehr aus der Gotzkowskyschen Zeit (eine Kaffeekanne im Reliefzierat mit Stäben und kupfergrüner Blumenmalerei im Berliner Kunstgewerbemuseum).

Neben den von Meißen übernommenen Geschirrmustern, wie „Ordinair Osier“, „Brandenstein“, „Neubrandenstein“, hat Berlin eine Reihe ganz selbständiger Muster erfunden. Das in Meißen unter dem Namen „Gotzkowsky erhabene Blumen“ (Abb. 44) bekannte Geschirrmuster führt in Berlin die Bezeichnung „Floramuster“. Es ist aber sicherlich in Meißen schon um 1740 nachweisbar, kann also nicht eine Erfindung der Gotzkowskyschen Fabrik sein. Bei der glatten, birnenförmigen Kanne in Abb. 66 ist der in Meißen übliche J-förmige Henkel in einen geknickten Ast verwandelt, der aber im Verhältnis zum Gefäß viel zu schwächlich wirkt. Die Maskenform des Ausgusses ist auch später noch vielfach beibehalten worden. Die blasse Blumenmalerei an der abgebildeten Kanne (in Purpur, Gelb, Maigrün und Blau) ist charakteristisch für die Gotzkowskysche Periode und die erste Zeit der kgl. Manufaktur. Die Durchbildung der Geschirre geht vermutlich auf den Bildhauer Elias Meyer zurück. Eins der reizvollsten Muster, der „Reliefzierat“, wurde bereits unter Gotzkowsky geschaffen. Feine zackige Reliefrocaillen teilen die glatten Flächen der Geschirre und bilden

das Rahmenwerk für die Malerei. Die Zwickel an den Rändern füllen entweder Stäbe oder ein Spalier mit Blütenzweigen.

Im Muster „Reliefzierat mit Spalier“ ist das Tafelservice gehalten, das 1768 für das Neue Palais bestellt und wohl noch im selben Jahr vollendet wurde. Zu gleicher Zeit wurden zwei 14½

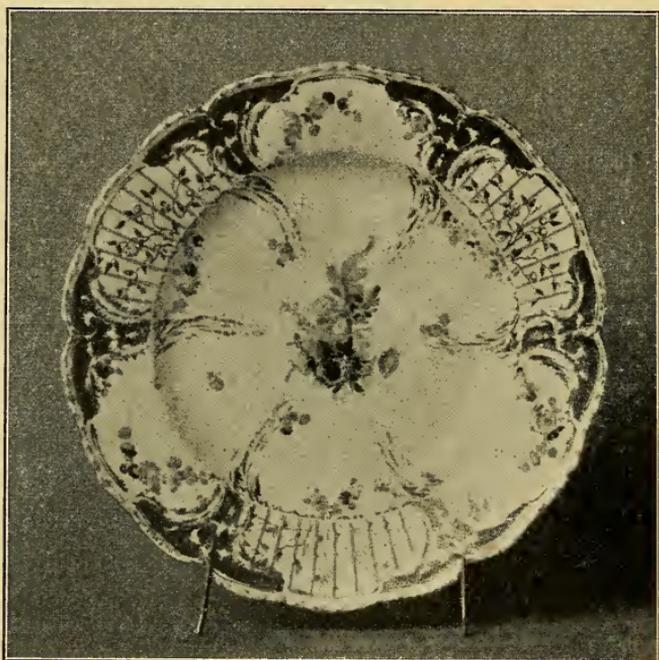


Abb. 67. Teller aus dem Service fürs Neue Palais. Muster „Reliefzierat mit Spalier“. Berlin, 1768. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

bzw. 12½ Fuß hohe und 3 Fuß breite, weiß glasierte Spiegelrahmen und drei Aufsätze zu je fünf mit Figuren bemalten und mit Gold reich gezierten Vasen fürs Neue Palais abgeliefert. Nach Grieningers Aufzeichnungen hatte man sich damals bemüht, ein brauchbares Kaolin auf preußischem Boden zu gewinnen. Man fand in Sträbel am Zobten bei Schweidnitz eine Erde, die aber wegen ihrer Magerkeit, besonders bei größeren Stücken, mit der bisher verwendeten Passauer Erde gemischt werden mußte. Ein

wesentlicher Unterschied zwischen dieser und der früheren Masse läßt sich kaum konstatieren. Im Jahre 1771 wurde in Brachwitz bei Halle ein ausgezeichnetes Kaolin gefunden, das einen Scherben von gleichmäßig weißem Ton ergab. Noch heute bezieht die kgl. Manufaktur ihre Porzellanerde aus dieser Gegend. Seit 1780 etwa wurde ein Porzellan von großer Härte und bläulich-kaltem Aussehen hergestellt, das vom keramischen Standpunkte aus sicher einen Fortschritt bedeutete. Wegen dieses kalten Aussehens eignet es sich freilich mehr für Gebrauchsgeschirr als für Prunkstücke und Figuren.

Das Service fürs Neue Palais ist trotz mancher Mängel in Masse und Glasur eins der schönsten, wenn nicht überhaupt das schönste deutsche Rokokogeschirr. Der Hauptreiz liegt in der völligen Harmonie von Muster und Dekor. Am einheitlichsten sind die Speiseteller (Abb. 67): feine goldgehöhte Rocaillen verlaufen vom Rand in Windungen nach der Mitte des Spiegels, die durch ein Blumenbukett markiert ist. Die von den Rocaillen gebildeten Randzwickel füllt Goldnetzwerk auf orangerotem Grund, drei der sechs Randfelder gelbes Spalier mit goldenen Zweigen. Bunte, halb zerrissene Blumenschnüre hängen in den drei glatten Randfeldern und unterhalb der Spaliere. Die Blumen sind mit erstaunlicher Leichtigkeit gemalt und heben sich duftig und zart von dem tonigen Grund des Porzellans ab. Die Farbengebung ist noch etwas matt und weist fast die gleiche Skala auf wie die Blumenmalerei unter Gotzkowsky: in der Hauptsache ist es Purpurviolett, Gelbgrün, rötliches Braun und wenig Eisenrot. Ein ganz ähnliches Service, bei dem die Zwickel in hellem Kupfergrün, die Zweige am goldenen Spalier in Maigrün gehalten sind, hatte König Friedrich kurz vor dem Service fürs Neue Palais bestellt und dem Markgrafen von Ansbach bei seiner Anwesenheit in Charlottenburg zum Geschenk gemacht.

Bei diesen beiden Tafelgeschirren sind die letzten Spuren meißnerischer Eigenart bereits verschwunden. Die auffallende Verwandtschaft mit der Richtung der Künstler, die die Dekorationen im Innern des Potsdamer Stadtschlusses und des Neuen Palais (Entwurf zu letzterem 1755, Ausführung 1763—66) schufen, läßt mit

großer Wahrscheinlichkeit vermuten, daß Beziehungen zwischen der Porzellanmanufaktur und den Berliner Rokokomeistern (vor allem mit dem älteren und dem jüngeren Hoppenhaupt), sei es nun direkt oder indirekt, bestanden haben.¹ Es würde zu weit führen, auf Einzelheiten näher einzugehen. Daß für die oben-



Abb. 68. Tête-à-Tête im „Neuzieratmuster“ mit eisenroter Malerei nach Watteau. Berlin, um 1770. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

genannten, weiß glasierten Spiegelrahmen und die Kronleuchter² für das Neue Palais Entwürfe der maßgebenden Dekorationskünstler vorgelegen haben, ist mehr als wahrscheinlich.

¹ Man vergleiche vor allem die plastischen Dekorationen im Speisezimmer und im Silberzimmer des Neuen Palais, das letztere abgeb. bei Dohme, Möbel aus den kgl. Schlössern zu Berlin und Potsdam. Berlin, E. Wasmuth.

² Abb. bei Seidel, Hohenzollern-Jahrbuch 1902, S. 191 bzw. 197.

In die Frühzeit der kgl. Manufaktur gehört noch ein anderes reizvolles Muster: der „Neuzierat“. Dieses Muster zeigt u. a. das berühmte Tête-à-Tête, das Friedrich der Große am 22. April 1764 (?) mit einem eigenhändigen Schreiben dem General De la Motte-Fouqué übersandte (Abb. 68). Fouqué hatte sich über die Porzellanfabrik und ihre Leistungen etwas abfällig geäußert. Das ärgerte den König, und zur Rechtfertigung seiner Manufaktur schenkte er dem General das Kaffeeservice, das nach seinen eigenen Worten schöner als irgend ein in Meißen geschaffenes sein sollte.¹ Ob das Datum des Briefes richtig gelesen ist, muß freilich bezweifelt werden, weil es mit dem Aussehen des Porzellans und der Marke nicht in Einklang zu bringen ist. Unbeeinflusst von diesem Brief würde man das Tête-à-Tête eher in die Nähe des um 1770 entstandenen Breslauer Services bringen als in die Frühzeit, kaum ein halbes Jahr nach der Übernahme der Manufaktur. Das Neuzierat-Muster erscheint wie eine Vorbereitung auf das Antikzierat-Muster des Breslauer Services (Abb. 69). Beim Tablett des Fouqué-Services ist der leichtbewegte Bündelstab am Rand mit feinen goldenen Zweigen besetzt und berührt die kräftigen Rocaillegriffe. Nach der Mitte des Spiegels werden die in flachem Relief gehaltenen Rocailles des Randes von goldenen Zweigen fortgesetzt. Die Randzwickel füllt goldenes „Mosaïque“. Etwas unvermittelt stoßen die Blattzweige an die in leuchtendem Eisenrot gemalte, isoliert auf der Fläche schwebende Figurenszene, während sie bei den Obertassen und Kannen die einzelnen Bildfelder rahmenartig umschließen. Die Malerei in Eisenrot ist eine Spezialität der Berliner Manufaktur. Das Fouqué-Service stellt zweifellos eins der besten Beispiele dieser Gattung dar. Als Maler des Services kommt Balthasar Borrmann in Betracht. Die figürlichen Szenen sind Stichen nach Watteau entlehnt.² Diese Watteau-Szenen wurden auch in

¹ Ein Abdruck des Briefes im Katalog der Sammlung Fritz Clemm, versteigert bei R. Lepke in Berlin 1907.

² Vgl. C. F. Foerster, Einige Erzeugnisse der Berliner Porzellanmanufaktur und ihre Vorbilder. Cicerone, II. Jahrg. 1910, S. 545 f. Mit 16 Abb.

Purpur oder in mehreren Farben gemalt, ebenso wie die Amoretten, die fast stets auf Boucher zurückgehen. Als Dekor des Neuzierat-Musters finden sich ferner in bunten Farben gemalte Blumen und Früchte. Eine besonders feine Gattung von Geschirren, aus der Frühzeit der Manufaktur (sie tragen fast sämtlich das dicke,



Abb. 69. Wärmglocke aus dem Service fürs Breslauer Schloß. Muster „Antikzierat“. Berlin, um 1770. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

am Teilungsstrich eingeschnürte Szepter) zeigt weißen, kräftigen Reliefzierat mit Stäben auf dunklem Purpurgrund und bunte Figurenbilder zwischen den Rocaillezacken. Bei einfachem, glattem Geschirr wählte man mit Vorliebe als Randbordüre ein von bewegten Rocailles begrenztes Schuppenmosaik nach dem Muster von Meißen, meist in Purpur oder Grün.

Um 1770 lieferte die Manufaktur ein umfangreiches Tafelservice für das Breslauer Schloß. Der größte Teil dieses Geschirres wird im Hohenzollern-Museum verwahrt, einige Stücke besitzt das Kunstgewerbemuseum in Berlin. Das Muster ist der „Antikzierat“, der bereits deutlich die Schwenkung zum Klassizismus erkennen läßt. Um den Rand der Geschirre laufen feine, von blauen Bändern umschnürte Stabbündel, an die sich blaue, von goldenen Rocailles und Blumenzweigen begrenzte Schuppenfelder anlehnen. Auch

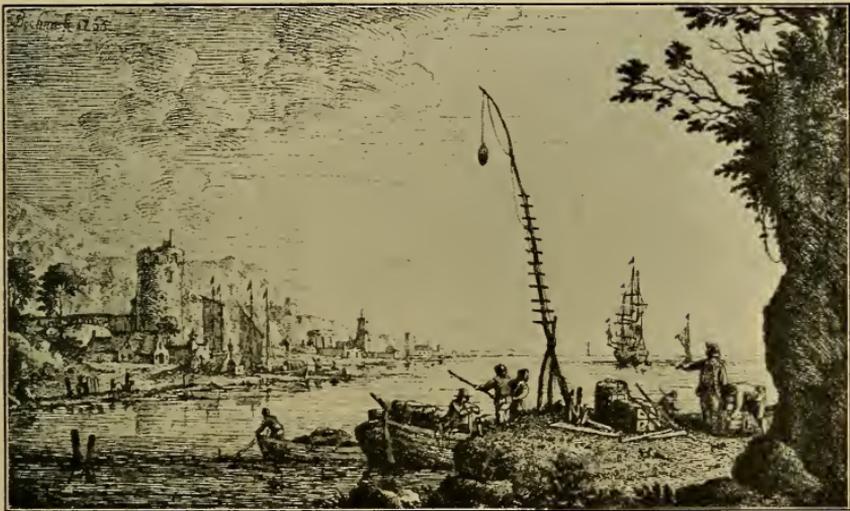


Abb. 70. Radierung von Karl Wilhelm Böhme a. d. Jahr 1765.

finden sich hier wie beim Service fürs Neue Palais gerissene Blumengehänge und großblumige Buketts. Als Deckelknäufe der Wärmeglocken (Abb. 69) dienen sitzende Putten mit Früchten oder Getier. Der Rand der Dessertteller ist wie beim Service fürs Neue Palais durchbrochen, dort in Korbgeflecht, hier in rechtwinkeligem Gitterwerk mit kleinen plastischen Blumen auf den Kreuzungsstellen, ähnlich den bekannten Fayencen der Mündener Fabrik. Die Blumen des Breslauer Services sind größer, bestimmter in der Zeichnung und kräftiger in der Farbe als beim Service fürs Neue Palais. Wegen dieses Unterschiedes pflegt man auch einen „Maler

des Neuen Palais-Services“ und einen „Maler des Breslauer Services“ zu unterscheiden. Damit ist freilich noch nicht gesagt, daß

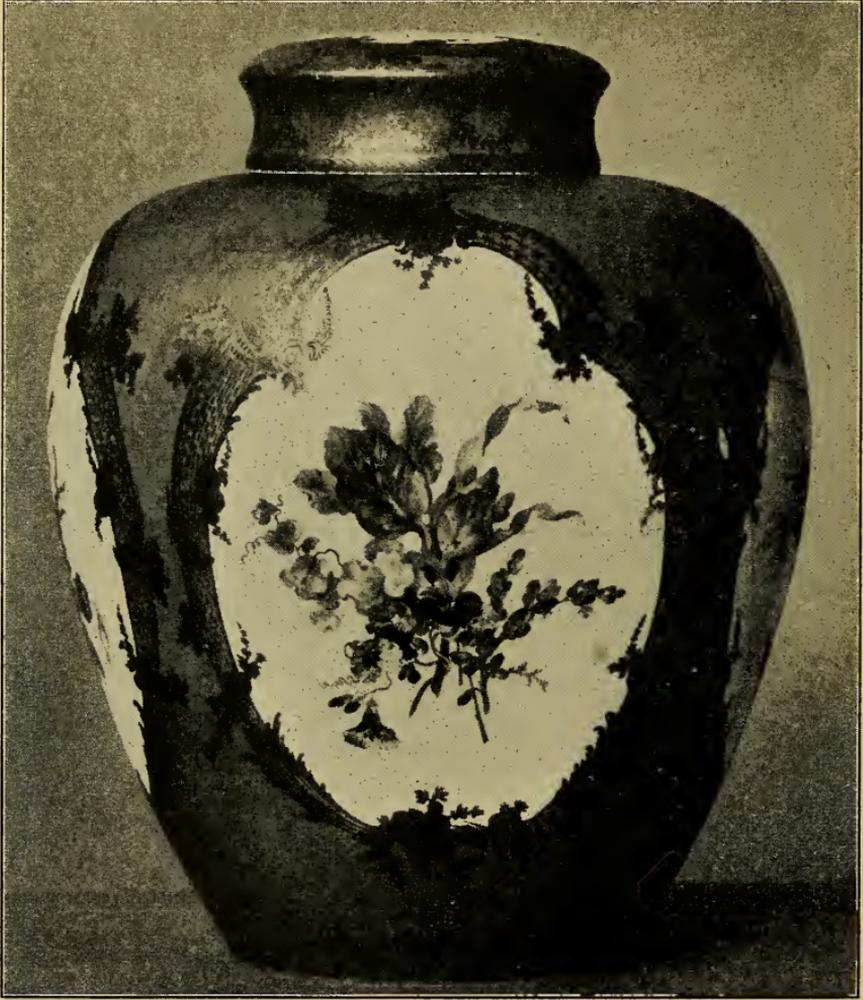


Abb. 71. Vase chinesischer Form mit königsblauem Fond und bunten Blumen. Berlin, um 1770. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

es sich um zwei verschiedene Maler handeln muß. Masse und Glasur des Breslauer Services weisen eine wesentliche Verbesserung gegenüber dem Neuen Palais-Service auf.

Der erstaunliche Aufschwung der Manufaktur unter dem kgl. Regime ist nicht zuletzt auf Friedrich II. selbst zurückzuführen, der die Arbeiten der Fabrik mit scharfem Auge überwachte und bei Bestellungen bis ins einzelne genaue Angaben für die Künstler machte. Bei einem Service im Neuzieratmuster für das Charlottenburger Schloß (um 1781—85) tadelte er, nach Grieningers Bericht,¹ die Willkür der Maler, die die in Eisenrot gemalten ovidischen Szenen nach einer 1767—71 in Paris erschienenen, von namhaften Künstlern illustrierten Ausgabe von Ovids Metamorphosen kopierten, dabei aber wegen ihrer Unkenntnis der Mythologie oft in sinnloser Weise Figuren wegließen oder hinzufügten.² Ein Solitaire im Hamburger Kunstgewerbemuseum ist mit 14 farbigen Szenen aus Lessings „Minna von Barnhelm“, nach Stichen von Chodowiecki aus dem Jahre 1769, bemalt. Dieses Service sah Chodowiecki, nach seinen Tagebuchaufzeichnungen, 1771 in der Manufaktur in Arbeit. Ähnlich wie Herold in Meißen hat auch der Malereivorsteher Karl Wilhelm Böhme, ein Schwager des Malers Dietrich in Dresden, Radierungen als Vorlagen für die ihm unterstellten Maler geschaffen. Es sind meist Landschaften in holländischem Charakter. Die in Abb. 70 wiedergegebene Radierung von Böhme aus dem Jahre 1765 hat z. B. als Vorlage für die farbige Landschaft auf einer Anbrietplatte in der Sammlung v. Dallwitz in Berlin gedient.³ Das Tête-à-Tête, zu dem dieses Tablett gehört, dürfte, ebenso wie die meist ganz schlichten Geschirre mit Malereien in gleichem Genre, um 1775—80 entstanden sein.

Ostasiatische Dekors finden sich, außer beim Blauporzellan, fast gar nicht. Das Teeservice für das Charlottenburger Schloß mit „indianischen Blumen“ in Eisenrot und goldenem Schuppennetzwerk auf rotem Grund aus der Frühzeit (z. T. noch mit der G-Marke) wurde bereits genannt. Bis auf einige mit Mumezweigen belegte Geschirre nach Meißener Vorbild ist das aber wohl das einzige Beispiel. Daß man gegen diese Art von Dekor in Berlin eine starke Ab-

¹ Hohenzollern-Jahrbuch 1902, S. 205.

² Bei Foerster a. a. O., S. 547 f.

³ Eine Abb. der Platte bei Foerster a. a. O., S. 550.

neigung hatte, geht aus Grieningers eigenen Worten deutlich hervor:¹ „Die indianische Malerei, welche man von jeher auf

dem Meißner Porzellan nachgeahmt hat, ist so unrichtig und geschmacklos als nur möglich.“

Die Ziergefäße der Zeit um 1770—80 sind meist sehr einfach in der Form gehalten, um der Malerei einen möglichst freien Spielraum zu lassen. Beliebte sind Nachbildungen chinesischer Vorbilder (Abb. 71—73). Die Blumenmalerei hat bereits um das Jahr 1770 ihren Höhepunkt erreicht. Wir vermischen in der Folgezeit die außerordentliche künstlerische Freiheit in der Behandlung der Blumen, die wir an den Geschirren aus den Servicen für das Neue Palais und das Breslauer Schloß rückhaltlos



Abb. 72. Vase chinesischer Form mit bunten Blumen. Berlin, um 1775. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

bewundern. Beim Breslauer Service macht sich freilich bereits ein gewisser Zwiespalt der Auffassung bemerkbar. Während die feinen gerissenen Blumenschnüre nach Meißener Art ganz locker und duftig

¹ Hohenzollern-Jahrbuch 1902, S. 199.

behandelt und lediglich auf dekorative Wirkung berechnet sind (es finden sich u. a. Rosen in Violett und Eisenrot!), fallen die großblumigen Buketts durch die botanisch genaue Wiedergabe auf. Eine ganz seltene Gattung repräsentiert die eiförmige Deckelvase (Abb. 71) mit unterglasurblauem Fond und bunten Blumenbuketts in den ausgesparten Reserven, die von prachtvollen Rahmen in radiertem Gold umsäumt sind. Hier macht sich bereits der Einfluß von Sèvres bemerkbar, ebenso bei der hohen Vase in Flötenform (Abb. 72) mit Rosen in goldenen Kränzen, gelbem Rand und bunten Blumenbuketts. Etwas hart und isoliert stehen die Blumen auf dem Leib der eiförmigen Deckelvase mit Purpurschuppen am Hals (Abb. 73). An dieser Wirkung ist aber auch der bläulich-kalte Ton der neuen Porzellanmasse schuld, die seit den siebziger Jahren fast ausschließlich verwendet wurde.



Abb. 73. Deckelvase mit bunten Blumen. Berlin, um 1775. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Von den Geschirrmustern, die in der Übergangszeit vom späten Rokoko zum Klassizismus entstanden, seien das „neuglatte“ und das „königsglatte“ Muster genannt. Den Rand beider Muster zieren abwechselnd tropfsteinartige Gehänge und Rocailles, um die sich beim „königsglatten Muster“ noch ein Kranz von Ovalen und kleinen Rosetten legt. Besonders originell ist der „Palmendurchbruch“ der Dessertteller des letzteren Musters.

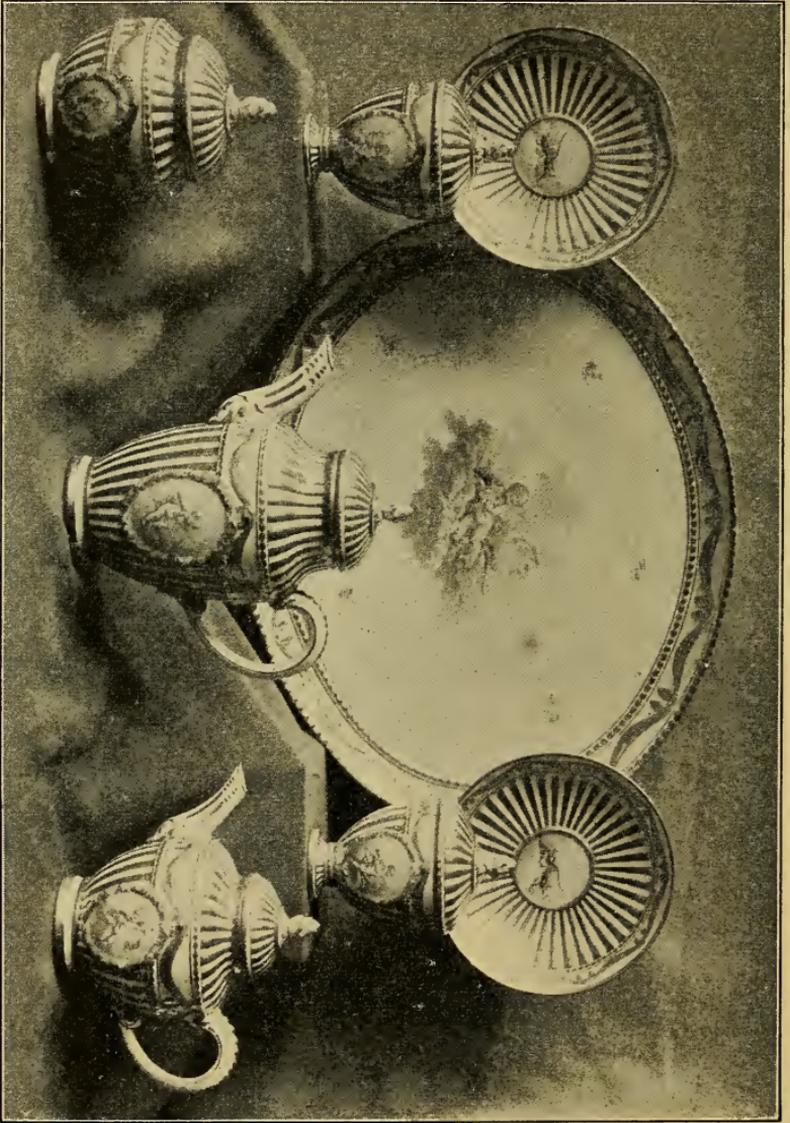


Abb. 74. Teile eines Kaffee- und Teeservices im „Kurländer Muster“. Berlin, um 1780.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Unter dem Einfluß der antikisierenden Richtung wurden zahlreiche neue Gefäßformen geschaffen, darunter das um 1780 entstandene „Kurländer Muster“, das mit gleichzeitigem englischen Silber große Ähnlichkeit aufweist. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt ein vollständig erhaltenes Kaffee- und Teeservice für



Abb. 75. Teller mit der Allegorie der „Erde“, braun in braun, nach Cipriani, Stich von Bartolozzi. Berlin, um 1805. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

zwei Personen im alten Kastenfuttermal (Abb. 74). Das Stabwerk ist in Gold, der Grund in blassem Gelb gehalten, um den Fries der Gefäße schwingt sich goldenes Tuchgehänge, und in den von Rosenkränzen umrahmten Medaillons schweben musizierende Amoretten auf Wolken (nach Vorbildern von Boucher).

Englischen Einfluß zeigt das gegen Ende des 18. Jahrhunderts für die Pfaueninsel bei Potsdam angefertigte Service mit Spitzbogendurchbruch und bunten Vögeln und Schmetterlingen.

Der Empirestil brachte schließlich die Vorliebe für kostbares

Gestein, und dieser Geschmacksrichtung mußte sich auch das Porzellan anpassen. Ein typisches Beispiel dieser Art ist ein um 1810 entstandenes Schokoladeservice in Nachahmung von Gefäßen aus Lapislazuli und Gold mit den braun in braun gemalten Bildnissen Friedrichs des Großen, der Königin Luise und ihrer Schwester Friederike (Berlin, Kunstgewerbemuseum).

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat schießlich auch Schinkel nachhaltig auf Formgebung und Dekorierung der Berliner Gefäße eingewirkt.

Die figürliche Plastik der Berliner Manufaktur steht durchaus nicht auf der Höhe der Gefäßkunst. Wir vermissen, bei aller Achtung vor der technischen Beherrschung des Materials, ganz wesentliche, für den Porzellanstil charakteristische Züge. Nur bei den frühesten Figuren von Elias Meyer, auf den der größte Teil der Modelle zurückgeht, entdeckt man noch einen Hauch der frischen, lebendigen Art, die die Meißener Arbeiten des Künstlers auszeichnet. Die späteren Figuren sind viel ausdrucksloser und konventioneller in Form und Gebärde. Auch der Dekor ist kraftlos und in seiner Eintönigkeit ohne dekorative Wirkung. Man kann es begreifen, warum die meisten Porzellansammler, so fern sie nicht Spezialisten sind, die figürliche Plastik der Berliner Manufaktur grundsätzlich ablehnen.

Nach Denina (*La Prusse littéraire sous Frédéric II.*) wurde Friedrich Elias Meyer 1723 in Erfurt als Sohn eines Bildhauers geboren. Der Herzog von Sachsen-Gotha soll sich für ihn interessiert und ihn nach Berlin in die Lehre von François-Gaspard Adam geschickt haben. Dieser Adam kam aber erst 1747 nach Berlin und kehrte 1759 bereits wieder nach Frankreich zurück. Und Elias Meyer war nachweislich in der Zeit von 1746—61 in Meißen an der Manufaktur und ging darauf nach Berlin zu Gotzkowsky. Es scheint also ein Irrtum Deninas vorzuliegen. Ein direkter Schulzusammenhang zwischen Meyer und Gaspard Adam besteht demnach nicht. Adam hat als erster königlicher Hofbildhauer eine ganze Reihe von Statuen für Sanssouci ausgeführt: für den Speisesaal, die Terrasse und den Platz um die große Fontäne.

In Sanssouci standen auch Gruppen des älteren Bruders von François-Gaspard, Lambert-Sigisbert Adam, Geschenke Ludwigs XV. an Friedrich II. Zugleich mit diesen Gruppen kamen die Venus und der Merkur von Pigalle nach Sanssouci, die später von der Berliner Manufaktur in Porzellan nachgebildet wurden. Der jüngere Adam hatte in Berlin im Grottenhaus am Lustgarten das königliche Bildhaueratelier geleitet, das nach seinem Weggang und Tod von seinem Neffen Sigisbert-François Michel, dem Bruder des berühmten Claude Michel, genannt Clodion, bis 1770 weitergeführt wurde. Sigisbert Michel vollendete die von seinem Oheim begonnenen Werke, den Mars im Park von Sanssouci, eine Büste Coccejis und die Statue des Grafen von Schwerin (das Marmororiginal im Kaiser-Friedrich-Museum).¹

Die Persönlichkeit des Sigisbert Michel interessiert uns deshalb, weil er vermutlich auch für die Porzellanmanufaktur gearbeitet hat. Nicolai erwähnt, daß sich in seinem Atelier in der alten Börse viele hübsche, von ihm angefertigte kleine Modelle befänden,



Abb. 76. Kalliope von Elias Meyer. Meißen, Mitte 18. Jahrhunderts. Ausformung der Marcolini-Zeit. Sammlung Mühsam, Berlin.

¹ Vgl. Paul Seidel, [das Bildhaueratelier Friedrichs des Großen und seine Inhaber. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen, XIV, S. 101 f.

und Thirion¹ berichtet, daß Michel wenige Monate nach seiner Rückkehr nach Paris in der Academie de Saint-Luc einen ganzen Stapel von Arbeiten, die er in Deutschland nicht hatte absetzen können, ausstellte. Eine Reihe dieser Stücke waren „en terre de Saxe“, d. h. in Porzellan ausgeführt, in diesem Falle natürlich nicht in Meißener, sondern in Berliner Porzellan:



Abb. 77. Allegorische Figur „Die Erde“, aus einer Folge der vier Elemente. Berlin, um 1765. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

1. Le portrait du Roi de Prusse.
2. L'Amitié.
3. L'Espérance nourrit l'Amour.
4. Vase corinthien où on voit une danse d'enfants.
5. Petit vase étrusque.
6. Vase étrusque.
7. Vase enveloppé de quatre serpents.

Wenn es auch bisher noch nicht gelungen ist, irgend eins dieser Stücke mit Sicherheit festzustellen, so scheint es doch wichtig genug, nach dem Vorgang von Seidel nochmals darauf hinzuweisen. Es wäre in der Tat merkwürdig, wenn Friedrich der Große bei seiner Vorliebe für die französische Plastik die Hofbildhauer zu Arbeiten für seine Manufaktur nicht herangezogen hätte. Ganz unverkennbar aber ist der Einfluß des französischen Bildhauerateliers und der französischen Plastiker wie Gaspard und Lambert-Sigisbert Adam auf den Hauptmodelleur der Manufaktur Friedrich Elias Meyer. Brüning² hat darauf im einzelnen schon hingewiesen.

¹ Les Adam et Clodion. Paris 1885. S. 288.

² Porzellan. 1904. S. 140 f.

Zu den frühesten Arbeiten von Meyer gehören eine Reihe von Putten, als Verkörperungen verschiedener Berufe, und verschiedene Vögel, darunter am häufigsten Wachteln mit einer Weizenähre. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt einen Putto als Jäger mit Pfeil und Bogen und erlegtem Rehbock, und einen zweiten als Ziegenhirten mit einem Böcklein auf der Schulter. Beide dürften noch unter Gotzkowsky entstanden sein und zu den „Kindern“ gehören, die die Königliche Manufaktur mit einer Reihe von Tiermodellen von Gotzkowsky übernahm. Sie zeigen den für die Gotzkowskyschen Erzeugnisse charakteristischen geschlossenen „Backsteinsockel“, mit leichten Brandrissen am Rand, und an Stelle der Marke einen eingeritzten Strich bzw. Strich mit Punkt = !. Man kann als ziemlich sicher annehmen, daß die in der Königlichen Manufaktur entstandenen oder vollendeten Stücke mit der Szeptermarke über oder unter der Glasur gezeichnet wurden. Die eigentümliche Beinstellung, die Verdrehung des Oberkörpers, die Wendung des Kopfes nach der einen Schulter, die lebhaft seitwärts geworfenen Arme, die gespreizten Finger, die Grübchen in dem freundlich lächelnden Gesicht — das alles sind typische Kennzeichen der Meyerschen Figuren (vgl. S. 86 f.). Abb. 76 gibt eine der neun Musen wieder, die Meyer in Meißen modelliert hat, allerdings in einer Ausformung der Marcolini-Periode. Viel gemeinsames mit Meißen findet sich auch in der Bemalung der frühesten Berliner Figuren. Bei einem Schreibzeug mit Merkur und Amor ist der kupfergrüne Mantel des Götterboten mit „indianischen Streublumen“ in Purpur und Gold dekoriert. Haar und Augen der frühen Figuren sind fast stets braun. In die Frühzeit gehört die Gestalt eines Mädchens mit Früchten als Verkörperung der Erde (Abb. 77). Sie diente mit den übrigen Elementenfiguren Feuer, Wasser und Luft als Schmuck eines kleinen Tafelaufsatzes. Feuer und Luft sind als männliche Figuren mit brennendem Holzschicht und Tabakspfeife bzw. einem auf dem Dudelsack blasenden Ziegenbock, das Wasser als weibliche Figur mit Henkelkorb und Wassertopf verkörpert. Das Gewand der „Erde“ ist blaßgelb mit blauvioletten Säumen, das Halstuch kupfergrün und blauviolett. Die

schilfartigen Rocailles des dreiseitigen, bogenförmig geschweiften Sockels sind mit Gelbbraun gehöht. Diese Farbenzusammenstellung ist für die Frühzeit charakteristisch, ebenso die dicke, am Teilungsstrich eingeschnürte Szeptermarke. Bei den Elementenfiguren fällt die gezierte, unnatürliche Bewegung und das stereo-



Abb. 78. Europa auf dem Stier. Berlin, um 1775.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

type Lächeln schon etwas unangenehm auf. Immerhin wird man ihnen vor den späteren Modellen der siebziger Jahre den Vorzug geben. Die gelblich-graue Masse der Frühzeit wirkt auch viel angenehmer als die bläulich-weiße, die seit den siebziger Jahren üblich war.

Die Vorliebe für mythologische und allegorische Darstellungen

ist zweifellos auf den Einfluß der französischen Bildhauer zurückzuführen. Nur ganz selten finden sich Gestalten, die eine lebendigere Beziehung zur Natur erkennen lassen. So erklären sich auch die von bestimmten akademischen Regeln diktierten Stellungen und Bewegungen und die allmähliche Verflachung und Schematisierung der Form. Der auffallende Mangel an schöpferischer Kraft wird klar, wenn man die Gruppe „Europa auf dem Stier“ (Abb. 78) mit der Kändlerschen Darstellung vergleicht. Man muß bedenken, daß Elias Meyer, als ehemaliger Schüler von Kändler, für dieses und die meisten plastischen Werke der Berliner Manufaktur verantwortlich zeichnet. Die Berliner Gruppe zeigt eine auf blumiger Wiese ruhig hingelagerte Kuh, die den Kopf wendet und mit verständnislosen Augen das zimperliche Ding betrachtet, das sich seinem Rücken anvertraut hat. Sowohl als



Abb. 79. Parzen. Berlin, um 1775.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Ausdeutung des mythologischen Stoffes wie als plastische Schöpfung ist die Gruppe verfehlt. Wie viel überzeugender hat dagegen Kändler das Thema behandelt! Schon der Aufbau — der stehende Stier mit Europa auf dem Rücken und den beiden knienden Gefährtinnen an den Seiten — ist klar disponiert. Und in der stolzen Haltung des prachtvollen Tieres glaubt

man wirklich etwas von der Gottheit zu entdecken, die seine Gestalt angenommen, um des begehrten Wesens teilhaftig zu werden. Bei der Gruppe der drei Parzen (Abb. 79) fällt vor allem auf, wie hilflos die Gestalten auf dem felsigen Sitz thronen. Sehr schematisch erscheint auch die Art, wie durch Anziehen des einen und Strecken des anderen Beines eine Rhythmisierung versucht ist. Bei den allegorischen Gruppen hält sich Meyer meist an das Rezept der französischen Akademiker, deren Werke in Sanssouci Grieninger als Arbeiten der „größten Meister“ preist. Aus diesen Worten geht deutlich hervor, daß man in den Skulpturen der François-Gaspard und Lambert-Sigisbert Adam unerreichte, für die Porzellanplastik vorbildliche Meisterwerke sah.

Eins der Hauptwerke der Manufaktur ist der große Dessertaufsatz, der im Jahre 1772, offenbar bald nach der Teilung Polens, der Kaiserin Katharina von Rußland geschenkt wurde. Das Original ist jetzt in der kaiserlichen Eremitage der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Eine alte Zeichnung, im Besitz der Berliner Manufaktur, zeigt die Art der Aufstellung des umfangreichen Services. Sie gibt nur die eine Hälfte wieder. In der Mitte, unter einem Säulenbaldachin, sitzt die Kaiserin, in breit ausladendem Krinolingewand, mit Krone, Szepter und Reichsapfel. Beim Original in Petersburg ist die gesamte Mittelgruppe mit der Kaiserin nur weißglasiert. Vor der Kaiserin steht Themis mit dem Gesetzbuch, auf den Sockeln des Treppenpodestes ruhen die Gestalten des Mars, der Minerva, des Herkules, der Bellona und der Fama. Vier Gruppen der verschiedenen Stände des russischen Volkes scharen sich um den Thron. Dazu kommen noch 12 Trophäen mit gefangenen Türken, 24 Einzelfiguren als Vertreter der verschiedenen russischen Völkerschaften: Russen, Polen, Kosaken, Tataren und Kalmücken; dann 14 allegorische Gruppen, die die Künste u. a. verkörpern. Die Figuren waren nach der Zeichnung innerhalb einer schmalen, parkartig angelegten Bahn auf der Tafel verteilt, und am Rande standen eine große Anzahl von Tellern, Schüsseln und Gefäßen. Das Geschirr ist mit bunten Szenen aus

dem Türkenkrieg von der Hand des Malers Johann Balthasar Borrmann dekoriert, der, wie Nicolai erwähnt, dabei Gelegenheit hatte, „Verschiedenes nach eigener Erfindung zu malen, besonders die Verbrennung der türkischen Flotte zu Tschesme“. Die Bestecke sind in vergoldetem Silber gearbeitet. Bei den Gruppen zu diesem Dessertaufsatz ist der Zusammenhang mit den Werken der Adam ganz besonders auffällig. Möglich ist immerhin, daß Gehilfen des königlichen Bildhauerateliers am Lustgarten dem Modellmeister Elias Meyer dabei zur Hand gegangen sind. Der Vorstand des Ateliers, Sigisbert Michel, hatte Berlin schon zwei Jahre vorher verlassen.

Der Ärmlichkeit der Motive und der Schematisierung der Form bei den Figuren entspricht eine ziemlich einförmige und flauere Bemalung. Im allgemeinen herrscht ein liches Grün und blasses Purpurviolett vor. Stärkere Farbenkontraste sind fast ganz gemieden. Dürftig ist auch die Musterung der Gewänder mit Punkten, Strichen und mageren Blumen. Reichere Goldspitzenmuster finden sich nur bei Figuren, auf deren Dekor besondere Sorgfalt verwendet werden sollte.

Viel beachtenswerter als plastische Leistungen sind zweifellos die Arbeiten in Biskuit, das bereits seit der Mitte der siebziger Jahre Verwendung fand. Anfänglich formte man die alten Modelle aus, die daneben noch glasiert und bemalt wurden, beschränkte sich aber etwa seit den achtziger Jahren fast ganz auf das Biskuit. Vorzüglich in ihrer schlichten Sachlichkeit sind die Bildnisreliefs. Das Hamburger Kunstgewerbemuseum besitzt eine alte Ausformung eines 1765 von Meyer modellierten Reliefs in glasiertem Porzellan, das Grieninger im Kreise seiner Familie darstellt, als ihm das Dekret seiner Anstellung bei der Berliner Manufaktur zugegangen war. Aus derselben Zeit stammen vermutlich auch die weiß glasierten, ovalen Bildnismedaillons des Modellmeisters Elias Meyer und seiner Gemahlin (Berlin, Kunstgewerbemuseum). Die Sammlung der Königlichen Porzellanmanufaktur bewahrt das Biskuitmedaillon der Nichte Friedrichs des Großen, Friederike Sophie Wilhelmine, der Gemahlin des Erbstatthalters Wilhelm V. von Oranien, mit

der Bezeichnung: „F. Meyer fecit: Berl: 1773.“ Ein anderes, äußerst reizvolles Bildnismedaillon, im Stil der damaligen Medaillen, zeigt das Brustbild der Großfürstin Maria Fedorowna. Das Exemplar im Berliner Kunstgewerbemuseum (in Biskuit mit glasierter Umrahmung) trägt die Bezeichnung: „(Me)ier Berl: 1777.“ Von Meyer stammen wohl auch die kleinen Biskuitbüsten von Voltaire und dem Marquis d'Argens. Erstere schenkte Friedrich der Große dem Philosophen im Jahre 1775; das betreffende Exemplar gelangte ins Hohenzollernmuseum.

Als Nachfolger von Meyer († 1785) wurde J. G. Müller zum Modellmeister ernannt (bis 1789), von dem einige unbedeutende Bildnisse bekannt sind, u. a. Friedrich der Große, Prinz Heinrich, Friedrich Wilhelm II. und Gleim.

In der Folgezeit trat insofern ein Umschwung ein, als außerhalb der Manufaktur stehende Künstler, oder doch wenigstens keine eigentlichen Modellmeister mit der Herstellung von Entwürfen und Modellen betraut wurden. Mit dem Tode Meyers war die ältere, noch im Rokoko wurzelnde Richtung mit einem Schlage beseitigt, und man wandte sich nun ganz entschieden dem Klassizismus zu, der von dem Architekten Hans Christian Genelli aufs eifrigste gefördert wurde. Genelli entwarf einen 1787/88 in Biskuit ausgeführten Tafelaufsatz anlässlich der Vermählungen der Erbstatthalterin, später Königin der Niederlande, und der Kronprinzessin, später Kurfürstin von Hessen. Die Figuren zu diesem Dessertaufsatz: Jupiter, Vulkan, Neptun, Kybele und Iris hatte Genellis Freund Gottfried Schadow modelliert, der 1787, nach seiner Rückkehr aus Rom, vorübergehend bei der Manufaktur angestellt war.¹

Zur Hochzeit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm und der Prinzessin Luise von Mecklenburg-Strelitz (24. Dezember 1793) wurde ein Tafelaufsatz² hergestellt, dessen Entwurf wahrscheinlich auch von Genelli stammt, der von 1791 bis in die zwanziger

¹ Vgl. Katalog der Schadow-Ausstellung, Berlin 1909. Nr. 15, 202, 204, 206.

² Jetzt im Schweriner Museum.

Jahre des 19. Jahrhunderts bei der Manufaktur angestellt war. Bei der engen Freundschaft zwischen Genelli und Schadow könnte man annehmen, daß Schadow auch hierfür die Figuren modelliert hat. Schadow war außerdem Hofbildhauer an Stelle des 1788 verstorbenen Tassaert. Allein, es finden sich weder aktenmäßige Belege, noch spricht der Stil der Figuren für Schadows Urheber-schaft. Die Figuren deuten mehr auf einen Klassizisten, der Canova und die französischen Maler David, Prud'hon und Gérard studiert hat. Die Psyche der Mittelgruppe (Abb. 80) erinnert stark an die bekannte Hebe von Canova, die Gestalt des schwebenden Zephir an die Rache-göttinnen auf dem Bild von Prud'hon im Louvre. Um den Fels in der Mitte mit dem schwebenden



Abb. 80. Zephir und Psyche aus dem Tafelaufsatz zur Hochzeit der Kronprinzessin Luise. Berlin 1793. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Zephir und Psyche gruppieren sich Liebespaare und vier von leichtgeschürzten Genien getragene Blumenkörbe. Die beiden Seitenteile sind gleich: eine Schar leichtfüßiger Mädchen mit

Rosengirlanden in den Händen umtanzt die auf altarähnlichem Sockel stehende Gruppe des sich küssenden Eros-Psyche-Paares, eine Nachbildung der kapitolinischen Antike. Kolbe äußert sich sehr abfällig über die Stilrichtung dieser Zeit. Er tadelt vor allem die Proportionen der Figuren mit den kurzen Oberkörpern und den unverhältnismäßig langen Beinen, freilich mehr im Hinblick auf den Tafelaufsatz von 1802. „Ein wesentlicher Einfluß der in Rede stehenden Richtung im Gebiete der Skulptur dürfte dem schon genannten Architekten Genelli beizumessen sein.“ Für Kolbe bedeutete das Dessertservice für die Kaiserin Katharina ein unerreichtes Ideal eines Tafelaufsatzes. Wir urteilen heute freier über diesen Stil und sehen in dem Dessertaufsatz von 1793 ein außergewöhnlich schönes und graziöses Werk, das dem schlichten Geist der Zeit völlig entspricht und uns als Dokument der Kultur jener Tage von großem Werte sein muß.

Johann Carl Friedrich Riese, der Nachfolger von Müller als Modellmeister (1789—1834), tritt als Plastiker etwas mehr in den Vordergrund, obwohl er keine bedeutende schöpferische Tätigkeit entfaltete.¹

Seine beste Arbeit ist zweifellos die Biskuitgruppe, die darstellt, wie Friedrich der Große dem kleinen Friedrich Wilhelm beim Spielen den Ball weggenommen hat (eine alte Ausformung in der Sammlung der Berliner Manufaktur, hoch etwa 45 cm, bezeichnet: „Riese 1800“). Etwas früher entstanden die Porträtmedaillons der beiden Manufakturdirektoren Grieninger (1791) und Klipfel (1798), zu deren 75. bzw. 70. Geburtstag, in der trockenen, sachlichen Art, die allen Arbeiten Rieses eigentümlich ist. Das Berliner Kunstgewerbemuseum bewahrt eine lebensgroße Büste Friedrichs des Großen in Biskuit mit unangenehm scharfen Gesichtszügen. Man sieht es ihr an, daß sie peinlich genau nach der Totenmaske des Königs gearbeitet ist (bezeichnet: „Riese fecit 1805“). Ebenso unerfreulich wirkt die lebensgroße Büste Friedrich Wil-

¹ Vgl. H. Schmitz, Die Biskuitbüste Friedrichs des Großen und weitere Arbeiten von J. C. F. Riese, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen, Berlin 1911, S. 191 f.

helms III. im königlichen Schloß zu Berlin aus dem Jahre 1803. An zwei Biskuitgruppen hat Riese nur mittelbaren Anteil. Die eine Gruppe, eine Allegorie auf die Stiftung des Fürstenbundes, war, vermutlich nach einer Skizze Schadows, im Jahre 1785 von Alexander Trippel modelliert und von Riese in Biskuit ausgeführt worden. Die andere Gruppe (eine alte Ausformung in Biskuit im Marmorpalais bei Potsdam) erinnert an den Frieden Preußens mit der Republik Frankreich zu Basel 1795. Nach der Modengalerie von 1795, in der ein Umriß der Gruppe abgebildet ist, stammt „die Erfindung der Skizze von Schadow, die Ausführung in Ton von dem Modelleur Schwarzkopf und in Biskuitporzellan von dem ersten Modelleur



Abb. 81. Doppelstatue der Kronprinzessin Luise und ihrer Schwester Friederike von Schadow. Berlin, um 1797. Höhe 54 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

und Vorsteher des Massekorps Riese“. Die Allegorie auf den Baseler Frieden ist äußerst glücklich in der Gruppierung der vier Figuren: der stehende König Friedrich Wilhelm II. will der sitzenden Europa die Hand reichen, während zwischen beiden

der Genius des Friedens die Rolle des Vermittlers spielt. Rückwärts am Boden, gleichsam unbeachtet, sitzt Nemesis.

Eins der reizvollsten Werke der Berliner Manufaktur ist die Nachbildung der Schadowschen Doppelstatue der Königin Luise und ihrer Schwester Friederike (eine der wenigen alten Ausformungen im Berliner Kunstgewerbemuseum, Abb. 81). Die Marmorausführung des großen, 1795 geschaffenen Tonmodells wurde 1797 vollendet. Das verkleinerte Modell zur Ausformung in Biskuit lieferte Schadow. Vermutlich hat er wenigstens die letzte Redaktion selbst vorgenommen; denn die Biskuitgruppe steht dem großen Originalmodell (in der Nationalgalerie) an Feinheit der Durchbildung durchaus nicht nach. Am 11. November 1798 erhielt Schadow aus der Kasse der Manufaktur 500 Taler für die Gipsmodelle der Doppelstatue und der Büsten der beiden Prinzessinnen.

1802 entstand der schon erwähnte Dessertaufsatz, der „Berg Olympos“, den Kolbe in seiner Geschichte der Berliner Manufaktur¹ so abfällig beurteilt. Wahrscheinlich hat Genelli den Entwurf gemacht; der Modelleur der Figuren scheint nach den wenigen im Berliner Kunstgewerbemuseum erhaltenen Stücken derselbe zu sein, der den Dessertaufsatz zur Hochzeit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm geschaffen hat. 1818 modellierte Schadow zu einem Tafelaufsatz für den Herzog von Wellington eine Reihe von Flußgöttern, die Zeugen seiner Siege gewesen waren.²

Über die Marke der Berliner Königlichen Manufaktur mögen hier noch einige Angaben folgen. In keinem der Markenbücher finden sich einigermaßen zuverlässige Wiedergaben der in den einzelnen Stilphasen sehr unterschiedlich gezeichneten Marken. Fürs 19. Jahrhundert zuverlässig ist die 1905 von der Berliner Manufaktur herausgegebene Markentafel. Fürs 18. Jahrhundert lassen sich immerhin eine Reihe charakteristischer Typen der Szeptermarke festlegen. Die Marke der frühesten Zeit, um 1763—65 ist ziemlich klein und unausgeprägt. Erst um 1765—70 wird sie größer und kräftiger gebildet, mit stärkeren Schwellungen und

¹ Berlin 1863, S. 205.

² Schadow-Ausstellung, Katalog Nr. 34—37 und 39.

Einschnürungen. Die obere Hälfte über dem Teilungsstrich gleicht der getrockneten Blüte der Gewürznelke, die untere Hälfte besteht aus zwei bis drei tropfenartigen Ansätzen. Nach 1770 etwa wird die Marke magerer und nachlässiger gemalt. Schließlich artet sie in einen Strich aus mit dreifacher Gabelung an der Spitze und schwach ausgebildeten Tropfen unterhalb des Teilungsstriches. Abweichungen kommen natürlich immer vor, und die Marke allein sollte niemals als sicheres Kennzeichen für die Datierung angesehen werden. Der Sammler präge sich vor allem die seit 1870 gebräuchliche Marke ein, die bis auf den schrägen Teilungsstrich den Marken aus der besten Zeit des 18. Jahrhunderts ähnelt. Es gibt äußerst raffiniert gefälschte Malereien auf neu ausgeformtem Berliner Porzellan, das bekanntlich weiß verkauft wird.

Die Fabrik zu Fürstenberg seit 1753.¹

Einer der zahlreichen Abenteurer und Schwindler, die sich an die kleineren deutschen Fürsten herandrängten und sie unter allerhand Vorspiegelungen zur Gründung von Porzellanfabriken zu bewegen wußten, ein gewisser Johann Christian Glaser aus Bayreuth, hatte schon seit 1747 Herzog Carl I. von Braunschweig durch Porzellanversuche im Schlosse Fürstenberg zu täuschen und hinzuhalten vermocht, bis er endlich als Betrüger entlarvt wurde. Erst als es dem energischen Oberjägermeister v. Langen im Jahre 1753 glückte, den Direktor der Höchster Manufaktur, Johannes Benckgraff zu gewinnen, kam das Unternehmen in Gang. Zugleich mit Benckgraff traten sein Schwiegersohn, der Maler Johannes Zeschinger, und der Poussierer Simon Feilner aus Höchst in die Fürstenberger Fabrik ein. Benckgraff starb bereits nach wenigen Monaten, doch befand sich das „Arcanum“ sowie das Modell eines Höchster Brennofens in den Händen des Oberjägermeisters. Das Kaolin bezog die Fabrik anfangs aus Hafnerzell bei Passau, später fand man in der Nähe von Fürstenberg, im Dorfe Lenne, eine

¹ Vgl. Christian Scherer, Das Fürstenberger Porzellan. Mit 180 Abb. Berlin 1909. Georg Reimer.

Erde, die aber trotz langwieriger Reinigungsprozesse einen grauen bis gelblichen Scherben ergab.

Die Störungen, die der Siebenjährige Krieg mit sich brachte, waren empfindlich, und nur durch das tatkräftige Eingreifen des Herzogs Carl blieb die Fabrik vor dem Zusammenbruch bewahrt. Im allgemeinen war die Zeit unter der Verwaltung des Bergamts-assessors Trabert (1763—69), der v. Langen verdrängt hatte, keine glückliche. Erst seit den siebziger Jahren, unter dem Bergrat Kaulitz und dem Hüttenreuter Kohl, entfaltete die Manufaktur eine rege Tätigkeit. Damit begann ihre eigentliche Blütezeit, die etwa bis zu Kohls Tod (1790) anhielt. Der Aufschwung der Fabrik war eine Folge der strafferen Organisation des gesamten Betriebes, mannigfaltiger technischer Verbesserungen und schließlich auch der Maßnahmen zur Hebung des künstlerischen Niveaus. 1774 wurde die Buntmalerei endgültig nach der Residenz Braunschweig verlegt, zugleich mit dem Herzoglichen Kunstkabinett, dessen Kupferstiche, Elfenbeinarbeiten und Bronzen den Künstlern der Manufaktur eine Fülle von Anregungen boten, wie sich bis ins einzelne nachweisen läßt. Trotz mancher Anleihen bei den berühmteren anderen deutschen Manufakturen hat die Fürstenberger Fabrik in dieser Blüteperiode viel Originelles geschaffen.

Ein starker fremdländischer Einschlag macht sich in der folgenden Periode bemerkbar, als die Fabrik unter der Leitung des Franzosen Louis Victor Gerverot stand (1795—1814), der u. a. in Sèvres gelernt hatte. In der Zeit von 1807—1813 war das Herzogtum Braunschweig dem Königreich Westfalen einverleibt. Gerverot wußte damals den in Kassel residierenden Jérôme Napoléon für die Fabrik zu interessieren.

1859 ging die Fürstenberger Fabrik in Privathände über. Die alten verbrauchten Formen werden weiter benutzt. Als Marke führt die Fabrik noch jetzt ein F in Kursivschrift.

Ein Hauptartikel der sechziger Jahre scheinen Dosen und Tabatièren in Gestalt von Früchten, Tieren u. a. gewesen zu sein, vermutlich von der Hand des Modelleurs Rombrich. Schon frühzeitig wußte man sich Porzellan auswärtiger Manufakturen als

Muster zu beschaffen, z. B. 1757 aus Meißen. Eine Sammlung ausgestopfter, „poussierter“ oder nach der Natur gezeichneter Tiere sollte den Künstlern als Vorbildmaterial dienen. Mit der Malerei wollte es im Anfang nicht recht glücken. Die Versuche mit Purpurfarbe gelangen um 1758. Auf einem Teller mit gitterartigen Durch-



Abb. 82. Teller mit „graviertem Muster“ und farbiger Landschaft. Fürstenberg, um 1770. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

brechungen, Reliefrocailen am Rand und einem in Purpur gemalten Gärtnerpaar nach Amiconi (South Kensington-Museum) findet sich die Jahreszahl 1758 neben der F-Marke. Das Kobaltblau unter der Glasur, die sog. „Feuerfarbe“, machte besondere Schwierigkeiten; noch 1767 wird darüber in einer Verfügung des Herzogs geklagt. Auch das Eisenrot geriet in der ersten Zeit nicht gut und nahm leicht einen kraftlosen, ins Bräunliche spielenden Ton an. Das Grün ist das Schmerzenskind aller Manufakturen

gewesen, weil es nie recht auf dem Scherben haften wollte. Wichtig für die Beurteilung der Buntmalerei sind sechs rechteckige, mit Kräutern und Früchten bemalte Porzellanfliesen im Herzoglichen Museum zu Braunschweig, deren Entstehung in die Jahre 1759 bis 1760 fällt. Die Malerei ist technisch ziemlich vollkommen, während Masse und Glasur noch viel zu wünschen übrig lassen.

In den fünfziger und sechziger Jahren hat Fürstenberg neben glatten Geschirren, die sich bis auf einzelne plastische Zieraten kaum von den Modellen anderer Manufakturen unterscheiden, vorwiegend Gefäße mit malerisch bewegten, flachen Reliefrocaillen geschaffen, die netzartig sich über die ganze Fläche ziehen und nur kleine Felder für die Malerei freilassen. Es scheint, als ob man aus der Not eine Tugend gemacht hat, um die zahlreichen Fehler in Masse und Glasur zu verschleiern (analoge Beispiele bei Thüringer Fabriken: Veilsdorf, Volkstedt, Gotha). Diese Reliefmuster finden sich weniger bei kleinen Geschirren (Tassen) als bei größeren (Speiservicesen, Vasen, Leuchtern).

Direkte Kopien fremder Modelle, z. B. des Berliner „Reliefzierat mit Stäben“ (in Fürstenberg „mit Stabkante“), sind verhältnismäßig selten. Vielmehr zeigen die von fremden Manufakturen übernommenen Geschirrformen fast stets eine originelle Abwandlung. Dazu gehört u. a. das „Neu-Osier-“ und das „Brandensteinmuster“.

Eines der beliebtesten und selbständigsten Fürstenberger Tafelgeschirre im sog. „gravierten Muster“ zeigt der Teller in Abb. 82. Der Rand ist durch Rippen in kleinere glatte und in größere, mit Kartuschen besetzte Felder geteilt, und dazwischen sind stets schmale Streifen mit Schuppen geschoben. Die Maler verstanden es ausgezeichnet, den Reiz dieses originellen Musters durch farbige Staffierung der Reliefs, fein gemalte Blumenschnüre, Buketts oder Landschaften zu erhöhen.

Die an Fuß, Hals und Deckel durchbrochene Potpourrivase (Abb. 83) mit goldenen Blumen stellt den Typus der Fürstenberger Vasen aus den 60 er Jahren dar. Einem Meißener Modell, das wieder auf einen Entwurf Meissonniers zurückgeht, ist ein

häufig vorkommender, zwei- bis dreiarmer Rokokoleuchter mit gewundenem Fuß und Schaft und S-förmigen Armen entlehnt. Nachbildungen Meißener Modelle sind auch vielfach die Uhrgehäuse, Brûleparfums und die helmförmigen „Lavoirkannen“. Zu den selbständigen Arbeiten gehören die verschiedenen, aus krausem Muschelwerk aufgebauten Tafelaufsätze. Alle Arbeiten der Frühzeit im ausgesprochenen Rokokostil zeigen technische Mängel. Die Masse ist unrein, mit einem Stich ins Graue oder Gelbliche, und die Glasur ist meist mit Bläschen und schwarzen Punkten durchsetzt. Häufig sind Verzerrungen und Brandrisse.

Die Mängel von Masse und Glasur werden bis zu einem gewissen Grade durch die meist vortreffliche Bemalung ausgeglichen. Fürstenberg verfügte über vorzügliche Maler, die sich in drei Gruppen teilen: die mehr handwerksmäßigen Staffierer, die Blaumaler und die Buntmaler. Die Staffierer besorgten den Dekor der Figuren und brachten die ornamentalen Verzierungen an den Gefäßen an. Auch die Fondmalerei gehörte in ihr Bereich (Seegrün und Unterglasurblau). Die Blaumalerei unter Glasur beschränkte sich auf „indianische“ und auf „teutsche Blumen“, erstere auf glattem oder geripptem, letztere auf einfach gehaltenem glattem Geschirr.

Die Bunt- oder Schmelzmaler rechneten sich im Gegensatz zu den mehr handwerksmäßig schaffenden Staffierern zu den



Abb. 83. Potpourri-Vase mit Goldmalerei. Fürstenberg, um 1765—70. Dresden Privatbesitz. Aus Scherer, Fürstenberger Porzellan.

selbständigen Künstlern. In Braunschweig bestand, vermutlich schon seit 1756, eine Porzellanbuntmalerei in Verbindung mit der Rabeschen Fayencefabrik, die Herzog Carl angekauft hatte. Sie führte den stolzen Namen „Malerakademie“. Zu den Mitgliedern dieser Akademie, die in beständiger Fühlung mit der Fürstenberger Fabrik blieb, gehörte auch J. Zeschinger. 1774 wurde die Buntmalerei und Modelleurwerkstätte der Manufaktur nach Braunschweig verlegt, um den Künstlern mehr Anregung zu bieten, die Modelleurwerkstätte blieb dort freilich nur kurze Zeit. Viel Selbständigkeit haben nun diese Maler der Braunschweigischen Akademie nicht bewiesen. Sie hielten sich mehr oder minder sklavisch an die Kupferstichvorbilder der Manufaktur und des herzoglichen Kunstkabinetts.

Die Blumenmalerei vermochte sich allmählich im Anschluß an die Natur von den Stichvorlagen frei zu machen. Sie kommt vielfach in Verbindung mit Landschaften und figürlichen Szenen vor. Sehr charakteristisch für Fürstenberg sind Geschirre mit meist einfarbigen, seltener bunten Landschaften, in einer Umrahmung von krausem, verschnörkeltem Rocaillewerk. Später setzte man die Landschaften isoliert auf die Fläche und gab ihnen im Vordergrund einen Abschluß von Steinen und Buschwerk (Abb. 84). Den meisten Landschaften lagen Stichvorbilder zugrunde, ebenso wie den Veduten, figürlichen Szenen und Tiermalereien. Über die Herkunft der Stiche hat Scherer vielfach den Nachweis erbringen können. Die Maler begnügten sich nicht mit dem Dekor von Geschirren, sondern nahmen häufig rechteckige, von Rokorahmen gefaßte Platten (Tableaux) vor, die sie ganz bildmäßig mit mythologischen Szenen, Porträts u. a. bemalten. Spezialist in der Bildnismalerei war der aus Kassel stammende Hofmaler J. A. Oest. Die Bildnisse der Herzogin Philippine Charlotte und des Herzogs Karl I. von Braunschweig, nach den Originalen von Graff im herzoglichen Residenzschloß zu Braunschweig scheinen von ihm gemalt zu sein.

Charakteristisch für die Geschirre der Blütezeit (ca. 1770—90) ist ihre glatte Form, im Gegensatz zu den häufig mit Reliefmustern

überladenen Gefäßen der 60er Jahre. Die Vereinfachung ist natürlich auch eine Folge des Stilwandels, der sich mit dem Absterben



Abb. 84. Potpourrivase. Fürstenberg, um 1770. Höhe 30 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

des Rokoko vollzog, zweifellos hängt sie aber auch mit der Verbesserung von Masse und Glasur zusammen. Der Malerei konnte

nun ein viel größerer Spielraum gegönnt werden als vorher. Die Potpourrivase in Abb. 84 mit dem glatten Leib und Deckel, den schon symmetrisch gebildeten Henkeln und den in Braun und Grün gemalten Landschaften repräsentiert einen häufig vorkommenden Typus der Übergangszeit um 1770. Die Vasenproduktion hat an keiner zweiten deutschen Porzellanfabrik so sehr im Vordergrund gestanden wie in Fürstenberg. Manche Modelle freilich waren schwer und plump in der Form, andere wieder waren direkt von fremden Fabriken übernommen, wie die eigentümliche Potpourrivase, deren Leib zur Hälfte in einem sackähnlichen Überzug mit Henkeln steckt, eine Schöpfung der Berliner Manufaktur. Bei einer anderen Vase der Louis XVI.-Zeit hat man das figürliche Beiwerk in den Nischen einer ehemals im herzoglichen Kunstkabinett vorhandenen Elfenbeingruppe „Herkules, Omphale und Cupido“ von Balthasar Permoser entnommen. Im allgemeinen hat Fürstenberg bis zum Ende des 18. Jahrhunderts eine ganze Reihe sehr geschmackvoller und origineller Vasentypen in reinem Louis XVI.-Stil geschaffen, die bei einer Betrachtung dieser Epoche kaum übergangen werden dürfen. Auch der Dekor ist meist maßvoll und verständig der Struktur dieser Ziervasen angepaßt. Die Blumenmalerei tritt allmählich zurück und weicht dem antikisierenden Geschmack, der die Teilvergoldung und Medaillons mit Profilköpfen nach der Antike, Figurenszenen in der Art der Angelika Kauffmann und feine Rankenornamentik bevorzugte.

Unter Gerverot suchte man noch engeren Anschluß an die Antike, an Modelle von Sèvres und Wedgwood. Unter den Malern der letzten Zeit verdient vor allem Heinrich Christian Brüning hervorgehoben zu werden, der von 1797—1855 an der Fabrik tätig war. Von ihm stammen Veduten und Ideallandschaften im englischen Geschmack und allegorische Darstellungen.

Von geringerer Bedeutung als die Gefäßbildnerei ist die figürliche Plastik. Simon Feilner, der älteste Plastiker der Manufaktur, kam, wie erwähnt, schon mit Benckgraff und Zeschinger nach Fürstenberg. Die Akten des Jahres 1754 nennen bereits unter

den plastischen Erzeugnissen „Statuen, Komödie vorstellend, elende (d. h. ausländische) Tiere, Hunde“ usw. Von den 15 etwa 20 cm hohen Figuren aus der italienischen Komödie, die Feilner modellierte, kennt man bisher nur zwei, einen Kapitän, der den Degen zieht (je ein Exemplar in Braunschweig [Abb. 85], in Kassel und in der ehemaligen Sammlung Jourdan¹) und eine Ragonde (in der Sammlung List in Magdeburg), letztere mit dem F in Unterglasurblau und einem eingeritzten Z, das sich auch bei dem Kapitän der Sammlung Jourdan findet.

Luplau und Rombrich haben 1775 die ganze Feilnersche Komödiantenfolge in kleineren Wiederholungen hergestellt. Das Formenverzeichnis ist bei Scherer veröffentlicht. Feilner ist höchst wahrscheinlich auch der Modelleur der auf hohen geschweiften Postamenten stehenden Höchster Komödienfiguren, von denen zwei, der Kapitän und die Ragonde, Fürstenberger Modellen entsprechen. Nur scheinen die Höchster Modelle, wie Krüger mit Recht annimmt, nach Holzfiguren von Troger kopiert zu sein, während die Fürstenberger Serie offenbar direkt nach den von Schübler gezeichneten, von Probst gestochenen Komödienszenen² (Augsburg 1729) modelliert sind, die vermutlich auch den Troger-Figuren zugrunde liegen. So



Abb. 85. Kapitän von Feilner. Fürstenberg 1754. Höhe 20 cm. Braunschweig, Herzogl. Museum. Aus Scherer, Fürstenberger Porzellan.

¹ Vgl. hierzu das treffliche Vorwort von H. C. Krüger zum Katalog der Sammlung Jourdan, die 1910 bei Lepke in Berlin versteigert wurde.

² Vgl. Scherer, Porzellanfiguren italienischer Komödianten und ihre Vorlagen. Cicerone II. Jahrg. 1910. S. 161 f. Mit 9 Abb.

erklären sich die Unterschiede in der Behandlung: bei den Höchster Figuren die scharfkantig abgesetzten Flächen und die vom Hohleisen herrührenden Faltenzüge; bei der Fürstenberger Folge die weich verbrochenen, der Modellieretechnik entsprechenden Formen. Die Auffassung ist bei den Höchster Figuren derber und temperamentvoller, bei den Fürstenberger Komödianten maßvoller und vornehmer.

Bei einer Folge von Bergleuten, die um 1758 entstand, hat Feilner nach seinem eigenen Bericht einzelne Figuren nach Personen aus seiner Umgebung mit durchaus porträtmäßigen Zügen geschaffen. Auch diese Bergwerksgesellschaft wurde von Luplau und Rombrich in verkleinertem Maßstab kopiert. Von weiteren Arbeiten Feilners sind verschiedene Götterfiguren, Reiter und Tiere zu nennen. Ein Tänzerpaar modellierte er 1766 nach einer Meißner Gruppe, die vermutlich von dem 1765 in Meißen angestellten Pariser M. V. Acier stammt. (Ein schön dekoriertes Exemplar in der Sammlung Mühsam in Berlin.) Die Fürstenberger Kopie fällt vor allem durch die sorgfältige Behandlung der Einzelheiten auf.

Wegen technischer Unzulänglichkeiten ist die plastische Produktion in den sechziger Jahren ziemlich gering gewesen. Erst im folgenden Jahrzehnt tritt die figürliche Kleinplastik mehr in den Vordergrund. Neben Feilner, der 1770 nach Mannheim und von da an die Frankenthaler Manufaktur ging, war schon seit 1758 Johann Christoph Rombrich tätig. Er erhielt 1762 den Titel eines Inspektors bei der Porzellanfabrik und starb 1794.

Der zweite Modelleur war Anton Carl Luplau, der 1765 auf kurze Zeit entwich, dann aber bis 1776 an der Fabrik arbeitete und schließlich mit seinem Bruder, dem Maler, zur Kgl. Porzellanmanufaktur in Kopenhagen übergang.

1769 kam ein dritter Modelleur, der Franzose Desoches, der aber bereits 1774 Fürstenberg wieder verließ. An seine Stelle trat um 1775 Carl Gottlieb Schubert, der bis zu seinem Tode im Jahre 1804 bei der Fabrik aushielt. Von geringerer Bedeutung war die Tätigkeit von Hender, der 1769 von Meißen nach Wien ging und ca. 1780—85 neben Schubert in Fürstenberg arbeitete.

Der Anteil der einzelnen Modelleure ist zum größten Teil durch die von Scherer veröffentlichten Formenverzeichnisse festgelegt. Ihre schöpferische Tätigkeit war nicht bedeutend. Sie hielten sich vielfach an fremde Modelle, an die Schätze des herzoglichen Kunstkabinetts und die Stichvorlagen. Das Beste waren zweifellos ihre Biskuitbildnisse zeitgenössischer Persönlichkeiten.

Rombrich kopierte u. a. sieben Figuren aus dem bekannten Meißner Affenkonzert und verkleinerte, wie erwähnt, einige der Feilnerschen Komödianten und Bergleute. Seine besten Arbeiten sind Biskuitmedaillons von Helmstedter Professoren und anderen bekannten Persönlichkeiten der Zeit (1776 und später), ferner Biskuitbüsten von Gelehrten, Dichtern und Philosophen, darunter der Abt Jerusalem von Wolfenbüttel. Die Büsten überraschen durch die Schärfe der Charakteristik und sorgfältige Durcharbeitung.

Luplau hat neben vielen unselbständigen Arbeiten und Kopien manche originellen Modelle geschaffen, darunter die im Motiv etwas derbe „Flohsucherin“, die „alteutschen Soldaten“ beim Kartenspiel (1772), russische Volkstypen und die reizende kleine Gruppe eines Kavaliers, der die neben ihm sitzende widerstrebende Dame an sich zu ziehen sucht. Manche dieser Gruppen und Figuren können recht wohl den Vergleichen mit den Schöpfungen berühmter Manufakturen aushalten, besonders wenn es sich um sorgfältig ausgeformte und bemalte Exemplare handelt.



Abb. 86. Andromeda von Desoches nach dem Stich von Le Cars nach Lemoine. Fürstenberg, 1773/74. Höhe 29 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Von Desoches stammt die anmutige Familie am Kaffeetisch mit dem im Hintergrund ungestört kosenden Liebespaar (1771), ein sitzendes Liebespaar mit Vogelbauer, Perseus mit dem Ungeheuer und als Gegenstück Andromeda am Felsen (1773/74) Abb. 86, beide nach dem Stich von Le Cars nach Lemoine. Er hat ferner 1770 eine große Zahl von Biskuitmedaillons fürstlicher Personen modelliert.

Schubert kopierte u. a. eine stehende Leda nach einem Bronzeoriginal, die Figuren des Sommers und Frühlings nach Permosers Elfenbeinstatuetten als Ergänzung einer von Luplau 1774 begonnenen Folge der vier Jahreszeiten; er modellierte eine schlafende Venus und Kupido, verschiedene Typen von Straßenverkäufern, und vor allem verschiedene in Biskuit ausgeführte Arbeiten, darunter die auf hohen, architektonisch durchgebildeten Sockeln stehenden Reiterstandbilder Josephs II. (1780/81) und Friedrichs des Großen (1779/80, Abb. 87), letzteres wohl nach dem Bronzeoriginal von Bardou, der es auch für die Berliner Manufaktur ausführte.

Von Hendlar seien eine Weinküpergruppe (1780), ein Savoyarde mit Murmeltier (1781) und die Verwandlung der Dryope (1782) genannt.

Gerverot bemühte sich mit Erfolg um die Verbesserung der Biskuitmasse. Unter seiner Leitung entstanden noch eine ganze Reihe ausgezeichneter Bildnisbüsten, meist Fürstenporträts, deren Urheber vermutlich Schubert war († 1804). Von Schwarzkopf, der unter dem Modellmeister Riese an der Berliner Manufaktur gearbeitet hatte und 1805 nach Braunschweig, 1811 nach Fürstenberg berufen wurde, scheinen die bekannten Büsten von Jérôme und seiner Gemahlin zu stammen.

Die Porzellanmanufaktur zu Höchst seit 1746.

Seit dem vor 23 Jahren von Zais veröffentlichten Buch¹ ist kaum etwas Nennenswertes über die Höchster Fabrik geschrieben

¹ Die Kurmainzische Porzellan-Manufaktur zu Höchst von Ernst Zais. Mainz 1887. Mit 3 Taf. u. 18 Abb. im Text.

worden. Bei Zais steht begreiflicherweise das archivalische Interesse im Vordergrund, während die Betrachtung der künstlerischen



Abb. 87. Reiterstatuette Friedrichs des Großen von Schubert. Fürstenberg, 1779/80. Höhe 52 cm. Braunschweig, Herzogl. Museum. Aus Scherer, Fürstenberger Porzellan.

Erzeugnisse zu kurz kommt. Über die Arbeiten der Frühzeit wußte man bisher so gut wie nichts. Erst in den letzten Jahren hat die Forschung hier eingesetzt, namentlich seit der 1906 von E. W. Braun veranstalteten Ausstellung europäischen Porzellans

im Museum zu Troppau.¹ Im Vorwort zum Katalog der Sammlung Jourdan² hat dann Krüger wertvolles Material über die frühe Höchster Plastik zusammengestellt. So darf man hoffen, daß eine umfassende Publikation nicht mehr allzu lange auf sich warten läßt.

Höchst ist die drittälteste deutsche Porzellanmanufaktur. Ihr Gründer war der Meißner Maler Adam Friedrich von Löwenfinck, der seine ehemalige Arbeitsstätte wegen Schulden und Betrugs hatte verlassen müssen und nach kurzer Tätigkeit in Bayreuth und Fulda mit Hilfe der beiden Frankfurter Kaufleute Göltz und Clarus im Speicherhof zu Höchst eine Porzellanfabrik errichtete. Der Kurfürst von Mainz erteilte ein günstiges Privileg auf 50 Jahre und verlieh der Manufaktur das Recht, das Rad des kurfürstlichen Wappens als Fabrikmarke zu führen. Infolge eines Zerwürfnisses mit den aus Meißen herbeigeholten Genossen mußte Löwenfinck bereits drei Jahre nach Gründung der Manufaktur wieder ausscheiden. Auch sein Nachfolger, Johann Benckgraff, blieb nur bis 1753 und trat dann zur Fürstenberger Fabrik über.

Der Kaufmann Göltz, seit Löwenfincks Austritt der alleinige Besitzer der Fabrik, geriet bald in Zahlungsschwierigkeiten. Bis 1765 leitete der Pfandamtsassessor Johann Heinrich Maß die Fabrik auf eigene Rechnung. Seit 1765 bis 1778 war die Fabrik Aktienunternehmen und führte den Titel „Churfürstlich-Mainzische privilegierte Porzellaine-Fabrique“. Erster Aktionär war der Kurfürst Emmerich Joseph Freiherr von Breidbach zu Bürresheim. Sein Nachfolger, Friedrich Karl Joseph Freiherr von Erthal, sah sich schließlich genötigt, die Manufaktur 1778 zu übernehmen, da die finanzielle Lage infolge der Ausbeutung durch die Aktionäre äußerst mißlich geworden war. 1796 wurde der Betrieb eingestellt. Zwei Jahre später gelangte die Manufaktur zum Verkauf. Die Formen zu den Figuren und Gruppen hat die Fabrik von Daniel

¹ Vgl. Braun, Die Frühzeit der figuralen Plastik in der Höchster Porzellanfabrik. Kunst und Kunsthandwerk XI, 1908. S. 538 f.

² Versteigert 1910 bei R. Lepke, Berlin. Siehe auch unter Fürstenberg. S. 157.

Ernst Müller in Damm bei Aschaffenburg seit 1840 zur Reproduktion in farbig bemaltem Steingut benutzt.

Die Marke der Höchster Manufaktur, das sechsspeichige Rad aus dem Kurmainzischen Wappen, kommt allein oder in Verbindung mit dem Kurhut vor. Sie wurde mit dem Stempel eingedrückt, oder in Schwarz, Braun, Purpur, Eisenrot und Gold auf die Glasur gemalt. Seit 1770 erscheint sie fast ausschließlich in Unterglasurblau.

Die Gefäßbildnerie der Höchster Fabrik tritt an Bedeutung

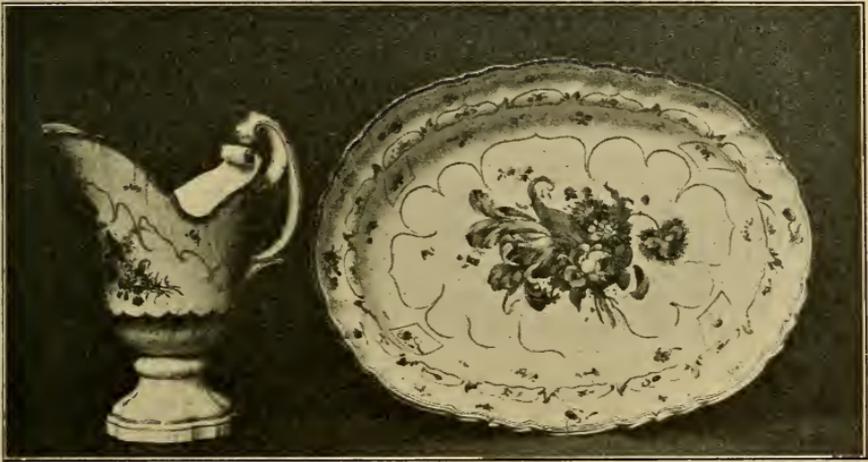


Abb. 88. Kanne und Becken mit bunter Blumenmalerei. Höchst, um 1760. Kanne Höhe 22 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

weit hinter der figürlichen Plastik zurück, obwohl die Produktion nach den von Zais veröffentlichten Verzeichnissen ziemlich stark gewesen sein muß. Die wenigen aus der Frühzeit erhaltenen Geschirre sind in der Masse grau und häufig mit bunten „indianischen Blumen“ von der Hand des Malers Löwenfinck bemalt, der gelegentlich mit dem Rade und seinem Monogramm signierte. Ihr Stil zeigt Verwandtschaft mit den Fuldaer und Höchster Fayencen, die auch auf Löwenfinck zurückgehen.

Auch in der Blütezeit hat Höchst keine besonders originellen Gefäßformen geschaffen. Charakteristische Beispiele des reifen Rokoko sind die helmförmige Kanne und das Becken in Abb. 88

mit ihren muschelartigen Formen und der geschickt disponierten, fein abgestimmten Malerei von bunten Blumen. Die Kanne trägt die goldene, das Becken die unterglasurblaue Radmarke. Die Malerei erinnert in Farbe und Stilisierung an den Nymphenburger Blumendekor. Typisch für Höchst ist die einfarbige Purpuralerei in einem leuchtenden, nach Karmin hinüberspielenden Ton. Sie kommt meist auf ganz glatten, nur an den Rändern vergoldeten Geschirren vor. Am häufigsten sind Landschaften, die isoliert auf der Fläche stehen.

Bei der figurlichen Plastik lassen sich leichter als bei der Gefäßbilderei einzelne Perioden unterscheiden: Die erste Periode umfaßt die Zeit seit der Gründung der Fabrik bis zum Abgang von Löwenfinck (1746—1749). Die zweite Periode, die sich von der ersten nicht schroff trennen läßt, reicht etwa bis zum Übertritt von Benckgraff, Feilner und Zeschinger in die Fabrik zu Fürstenberg (1750 bis 1753). In die dritte Periode, in der das Unternehmen dicht vor dem Zusammenbruch stand, fällt die Tätigkeit des Modellmeisters Russinger (1754—1766). Die vierte Periode, die eigentliche Blütezeit der Fabrik als Aktienunternehmen, steht völlig unter der Persönlichkeit von J. P. Melchior, der vermutlich bald nach dem Weggang Russingers berufen wurde (vom Jahre 1770 stammt der Entwurf zu seinem Dekret als kurmainzischer Hofbildhauer), aber schon 1779 nach Frankenthal übersiedelte.

Die frühesten Figuren aus der Zeit von 1746—1749 bzw. 1753 zeigen in ihrem ganzen Charakter eine auffallende Verwandtschaft mit gleichzeitigen Fayencen. Das erklärt sich daraus, daß Löwenfinck nach seiner Flucht aus Meißen fast ausschließlich Fayencen fabriziert hatte und auch in Höchst neben Porzellan noch Fayencen herstellte. Eine Reihe der frühen Gruppen und Figuren hat Braun in dem erwähnten Artikel publiziert, weitere Stücke sind im Katalog der Sammlung Jourdan wiedergegeben und im Vorwort von H. C. Krüger besprochen worden. Sie lassen sich ziemlich sicher datieren, da sie vielfach die Malersignaturen von Löwenfinck (1746 bis 1749) und Zeschinger (bis 1753) tragen. Noch nicht gedeutet ist die Signatur des Malers G. S., die mit und ohne die Radmarke

vorkommt, mitunter in Verbindung mit dem Monogramm Löwenfincks. In die früheste Zeit gehört eine Folge kleinerer Komödienfiguren (ca. 16 cm hoch), die teils nach Stichen, teils nach Meißner Modellen gearbeitet sind. Ein Harlekin der Sammlung Jourdan (Nr. 282) trägt die Signatur Löwenfincks (L. in Grün), ebenso zwei Exemplare des Narzissin in den Museen zu Kassel und Zürich. Die Figur des Doktor Balanzoni der Sammlung Jourdan (Nr. 283) ist mit der schwarzen Radmarke gezeichnet. Alle diese Komödienfiguren haben einen weißen, flach gewölbten Sockel mit Baumstrunkstütze. „Es sind plumpe, kurze Gestalten, wenig bewegt und mit zu großen Händen. Die Arme, Beine und der Leib sind absolut nicht durchmodelliert.“¹ In dieselbe Zeit gehören die „Saisongruppen“, Verkörperungen der vier Jahreszeiten durch Liebespaare. Der „Frühling“ in der Sammlung Jourdan (Nr. 276) trägt die Signatur A. L. in Grün. Damit fällt die Datierung Brauns, der die Serie in die zweite Periode nach Löwenfinck setzt. Die „Saisongruppen“ und die „Wahrsagergruppe“ (Jourdan Nr. 277, bei Braun S. 544) wurden später in der Zeit zwischen 1754—1766 durch Rocaillesockel modernisiert (Jourdan Nr. 313, 314). Eng verwandt mit den genannten Gruppen ist das verliebte Bauernpaar (Jourdan Nr. 281), die Maria auf der Mondsichel (ebenda Nr. 280) und die Serie der „Tugendbilder“, allegorische Figuren der Tugenden (Höhe 16 cm). Die Figur des Fleißes in der Sammlung Braun in Troppau weist die Signatur Zeschingers (I. Z.) in Schwarz auf, ebenso wie die genannte Maria und das Bauernpaar. In dieselbe Zeit gehören wohl auch die drei Götterfiguren der Sammlung Jourdan (Nr. 278, 279, 286), ein Flußgott, Chronos und Okeanos. Die Folge der größeren Komödienfiguren (mit Sockel ca. 21 cm, bei Jourdan Nr. 287—291, andere bei Braun S. 542/543) hat Krüger dem Simon Feilner zugeschrieben, der 1753 nach Fürstenberg ging und dort eine ähnliche Serie modellierte. Auf den engen Zusammenhang der Höchster Komödianten mit Holzfiguren von Troger hat Krüger nach einem Hinweis von Braun aufmerksam gemacht. Feilners Anteil an der Höchster Frühplastik dürfte

¹ Braun a. a. O. S. 541.

damit aber kaum erschöpft sein, und es wäre zu bedenken, ob man ihm nicht auch eine Reihe der bereits genannten Figuren zuweisen kann, z. B. das verliebte Bauernpaar, bei dem die porträtmäßigen Gesichtszüge ebenso auffallen wie bei der Feilnerschen Bergwerksgesellschaft, die 1758 in Fürstenberg entstand.

Bei den Figuren der dritten Periode (1753—1766) macht sich eine merkwürdige stilistische Verwandtschaft mit der Frankenthaler Plastik aus der Zeit des J. A. Hannong (1759—1762) bemerkbar. Sie ist in der Tat so groß, daß irgendwelche Beziehungen zwischen Höchst und Frankenthal bestanden haben müssen. Eine Lösung der Frage ist bisher noch nicht gefunden worden. Soviel wir wissen, hat der Modellmeister Russinger vor seiner Tätigkeit in Höchst (nachweisbar zwischen 1762 und 1766) in Frankenthal nicht gearbeitet; ebensowenig ist bekannt, daß einer der Modelleure der Frankenthaler Periode unter J. A. Hannong nach Höchst übergesiedelt ist. Manche Höchster Figuren dieser Zeit sind sehr primitiv, wie die „Familiengruppe“ (Abb. bei Braun a. a. O. S. 546) und bisweilen ganz ersichtlich Frankenthaler Modellen nachempfunden, wie der kleine Abbé der Sammlung List (Braun S. 550). Die Übereinstimmung mit Frankenthal geht oft bis in die kleinsten kostümlichen Details. Steife und unbeholfene Figuren zeigt die berühmte „Freimaurergruppe“ (ein Exemplar in der Sammlung v. Dallwitz, Berlin), die ebenso wie eine „Liebesgruppe“ (Sammlung Schöller, Berlin) analog den Frankenthaler Modellen der Hannongzeit von gitterartig durchbrochenen Rocaillelauben umschlossen ist. Das Warenverzeichnis von 1766 nennt sie mit einer „Liebesbrunnengruppe“, die übrigens ganz ähnlich in Meißen, Frankenthal und Nymphenburg vorkommt, einem „Schneider auf der Geis“, und der Gruppe eines „chinesischen Kaisers“, die das Frankfurter Historische Museum in einem ausgezeichneten Exemplar besitzt. Der Hauptreiz dieser Gruppen beruht auf ihrer geschmackvollen und äußerst diskreten Bemalung, die nichts weiter erstrebt als eine Belebung der Fläche und eine Ergänzung der Form. Besonders typisch ist ein spitzpinselig gemaltes Muster von Blumenbuketts in Purpur. Das Weiß des Porzellans herrscht stets

vor, im Gegensatz zu der früheren Periode, die kräftige Farben im Geschmack des ausgehenden Barock bevorzugte. Unter allen Figuren der Höchster Rokokoperiode muß man dem Menuettanzenden Paar (Abb. 89) den Vorrang einräumen. Die gravitätische, marionettenhaft steife Haltung der auf den Fußspitzen balancierenden Tänzer paßt hier durchaus zum Motiv. Wenige Gebilde der deutschen Porzellanplastik machen uns so unmittel-



Abb. 89. Menuettänzer. Höchst, um 1760. Höhe 18 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

bar mit dem Wesen des Rokoko vertraut wie diese beiden Gestalten. Das Inkarnat ist kaum merklich angedeutet. Das Gewand der Dame mit den dünnen Purpurstreifen zieren gelbe Rosetten, das Wams und den kurzen Reifrock des Herrn große blaßgrüne Rosetten und feine Sträußchen in Purpur. Die Rocaillesockel sind mit Purpur und Gold gehöhlt. Die künstlerische Qualität dieser beiden Figuren steht sicher mindestens so hoch wie die der Frankenthaler Modelle unter den Hannong. Ein Vergleich mit dem im Motiv ähnlichen Frankenthaler Tänzerpaar fällt zweifellos zugunsten von Höchst aus.

Mit dem Eintritt von Johann Peter Melchior in die Höchster Manufaktur wurde die im Rokoko wurzelnde Richtung mit einem Schlag unterbrochen. Melchior war 1742 in Lintorf im Kreise Düsseldorf geboren. Er kam zuerst zu einem talentlosen Bildschnitzer in Düsseldorf in die Lehre, lernte dann bei einem gewissen Boos in Aachen und verweilte kurze Zeit in Köln, Koblenz und Paris. Der Aufenthalt in Paris war von entscheidender Bedeutung für seine spätere künstlerische Entwicklung. Falconet, Clodion, Bouchardon, vor allem auch Boucher und Greuze, müssen stark auf ihn eingewirkt haben. Aber auch die von Rousseau ausgehende, gänzlich veränderte geistige Strömung erfaßte ihn. Die von allerhand Genüssen übersättigte und überreizte Gesellschaft suchte ihre Zuflucht in der Einsamkeit des ländlichen Lebens und glaubte darin Gesundung zu finden. Die rührselige, sentimentale Stimmung, die sich in der französischen Literatur und Kunst jener Zeit geltend macht, erfaßte auch Deutschland. Man denke nur an das berühmteste Beispiel in der deutschen Literatur, „Werthers Leiden“. Bemerkenswert ist, daß Melchior zu Goethe in Beziehung trat. Auf einem ausgezeichneten Bildnismedaillon des jungen Goethe von der Hand Melchiors, im Schließchen Tiefurt bei Weimar, liest man die Worte: „Der Verfasser der Leiden des jungen Werther durch seinen Freund Melchior 1775 nach dem Leben gearbeitet.“

Die Richtung Melchiors steht im direkten Gegensatz zur vergangenen Zeit, die ihren Stoff vorzugsweise der höfischen Sphäre entnahm. Die Freuden und Leiden der Kinderwelt interessierten ihn am lebhaftesten, und zweifellos hat er sein Bestes in der Wiedergabe von Kindergestalten gegeben, die wie in einer Welt für sich zu leben scheinen. Die fein nuancierten Register des kindlichen Gemüts in ihren wechselnden Stimmungen beherrscht er mit erstaunlichem Geschick, und darin hat er vor den französischen Künstlern wie Boucher, Chardin, Greuze, Clodion, Falconet, Boizot u. a. manches voraus. Für stärkere Affekte reichte seine Begabung nicht aus, und er hat sich auch wohlweislich gehütet, die Grenzen seiner Begabung zu überschreiten.

Neben der Darstellung der Kinderwelt wagte er sich gelegent-

lich auf das religiöse Gebiet. Ein Kalvarienberg im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. legt dafür Zeugnis ab. Aber auch hier ist das beste die genrehafte Nebenszene, eine Gruppe zweier Engelkinder, die neben dem Kreuz, dicht aneinander geschmiegt, in Schmerz versunken sind. Auch Figuren exotischen Charakters fehlen nicht, z. B. Türken und Chinesen, aber Melchior bringt eine so persönliche Note hinein, daß man eher an verkleidete Europäer denkt.

Bei mythologischen Stoffen hielt er sich gelegentlich an Kupferstichvorlagen, wie bei der Gruppe „Befreiung der Sylvia durch Amyntas“, die auf einen Stich von Gaillard nach Bouchers Gemälde im Louvre zurückgeht. Die reizende Gruppe einer Venus, die dem kleinen Amor Unterricht in seinem zukünftigen Beruf zu erteilen scheint, zeigt deutlich französische Anklänge

(Abb. 90). Der Einfluß der Biskuitplastik von Sèvres, etwa in der Art von Boizot oder Falconet, ist besonders stark; nur sind die Formen rundlicher, kindlicher. Die Proportionen entsprechen ganz dem Kanon der französischen Plastiker. Bei



Abb. 90. Venus und Amor von Melchior. Höchst, um 1775. Höhe 26 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

einer kleinen Venus, die im Begriff steht, ins Bad zu steigen, hat Melchior seinen Namen am Sockel eingeritzt.¹ Es ist das einzige von Melchior bezeichnete figürliche Modell. Als Vorbild diente die bekannte Baigneuse von Falconet (Marmor im Louvre). „I.P.MELCHIOR.IN.ET FECIT A. 1772“ ist das Tonrelief der gefesselten Andromeda im Historischen Museum zu Frankfurt bezeichnet, das Gegenstück, der gefesselte Prometheus, in derselben Sammlung, trägt keine Signatur.

Den weichen rundlichen Formen der Melchiorschen Figuren entspricht auch die Bemalung in zarten, gedämpften Farben. Am häufigsten ist ein blasses Rosaviolett, helles Gelb, liches Blau und das ausgesparte, von feinen farbigen Streifen belebte Weiß des Porzellans. Das Inkarnat erscheint bei den besten Exemplaren ziemlich hell, später, gegen Ende der siebziger Jahre, nimmt es oft einen unangenehm rosigen Ton an. Es scheint, daß die in hellem Graublau gehaltenen Felssockel mit Grasbelag charakteristisch für die frühesten Figuren sind, und daß die Felsen später an den Bruchflächen braun getönt und mit dunklerem Rasen bedeckt wurden. Die Schäfergruppe in Abb. 91 hat diesen hellen Felssockel. Sie trägt die rote Radmarke. Die Bemalung erinnert auch noch an den Dekor der Rokokoperiode.

Von Melchiors Hand stammen eine große Zahl von Reliefporträts, zumeist Brustbilder auf ovaler Platte. Das Goethebildnis von 1775 wurde bereits erwähnt. Das Porträt des Frankfurter Kapitulars und Dechanten Damian Friedrich Dumeix (Gips im Berliner Kunstgewerbemuseum, Abb. bei Brüning, Porzellan S. 161) ist deshalb interessant, weil der Dargestellte in „Wahrheit und Dichtung“ als erster katholischer Geistlicher erwähnt wird, mit dem Goethe in Berührung kam. Das Goethe-Museum in Weimar bewahrt die Gipsreliefbildnisse von Goethes Eltern aus dem Jahre 1779 und ein Relief Goethes als Apoll vom Jahre 1785. Eine ganze Reihe anderer Reliefporträts besitzt das Frankfurter Historische Museum.

Melchior arbeitete bis 1779 in Höchst und ging dann zur Frankenthaler Manufaktur über, die er 1793 verließ, um schließlich von

¹ Abb. bei Hirth, Deutsch Tanagra Nr. 471.

1797—1822 seine Kräfte der Nymphenburger Manufaktur zu widmen.

Dem schöngeistigen Zeitalter entsprechend hat Melchior seine Anschauungen über Natur und Kunst in Aufsätzen zusammengefaßt, die in den Jahren 1784—1789 im „Pfälzischen Museum“ zu Mannheim veröffentlicht wurden. Für die Erkenntnis seines Wesens



Abb. 91. Schäfergruppe von J. P. Melchior. Höchst, um 1770—75. Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.

sind sie nicht unwichtig. Es enthüllt sich uns eine empfindsame Seele, die für alle zarte Schönheit empfänglich ist, die aber vor allem Starken, Leidenschaftlichen und Gewaltigen zurückschreckt wie eine Mimose.

„Der Künstler am Altare der Grazien“ betitelt sich der eine Aufsatz, der mit folgenden Worten beginnt: „Zu Euch wende ich mich, lieblichste Göttinnen der rührenden Schönheit und des sanften Reizes — die Ihr das Schöne mit gefälligem Wesen, mit jener Anmut bekleidet, ohne welche nichts lange gefällt, selbst der Liebe

Göttin nicht, o Grazien! Gönnet gütiges Gehör einem Euch verehrenden Sterblichen. O! lehret mich Werke machen, die Euch und Euren Freunden gefallen, und wie man würdig werde Eurer be-seeligenden Huld.“

Die Manufaktur zu Frankenthal seit 1755.

Paul Hannong, der Sohn des Fayencefabrikanten Paul Anton Hannong in Straßburg, war um das Jahr 1751 durch Überläufer aus Meißen hinter das Geheimnis der Porzellanbereitung gelangt, hatte versucht, das Arcanum an die Fabrik zu Vincennes zu verkaufen, war aber wegen zu hoher Forderungen abgewiesen worden. Um die von Vincennes nach Sèvres verlegte französische Staatsmanufaktur gegen die Konkurrenz zu schützen, wurde ihr 1754 ein Monopol erteilt, und so sah sich Paul Hannong genötigt, die Fabrikation von echtem Porzellan in Straßburg einzustellen. Er wandte sich an den Kurfürsten Karl Theodor von der Pfalz, der ihm im Mai 1755 die Konzession in seinem Land erteilte und sogar die Einfuhr ausländischen Porzellans für die Zukunft untersagte. Paul Hannongs älterer Sohn Karl richtete die Fabrik in Frankenthal ein, holte von Straßburg Porzellanerde, Formen und eine Anzahl geschulter Arbeiter und leitete die Fabrik im Namen seines Vaters. Noch vor Ablauf eines Jahres war er imstande, plastisch verzierte Geschirre, glasierte und bemalte Gruppen und Figuren herzustellen. Karl Hannong starb 1757 und an seine Stelle trat sein jüngerer Bruder Josef Adam Hannong, der die Manufaktur 1759 auf eigene Rechnung übernahm, bis schließlich die Schulden der Fabrik eine derartige Höhe erreichten, daß der Kurfürst sich 1762 zum Ankauf des Unternehmens entschließen mußte. Hannong kehrte nach dem Elsaß zurück und übernahm die Fayencefabriken seines 1760 verstorbenen Vaters in Straßburg und Hagenau. Seit dem 1. Februar 1762 wurde die Frankenthaler Fabrik als kurfürstliche Porzellanmanufaktur weiterbetrieben. Die Direktion erhielt Adam Bergdoll, bisher Former und Buchhalter in Höchst. Unter ihm erlebte die Manufaktur ihre höchste

künstlerische Blüte. Die finanziellen Verhältnisse besserten sich freilich nicht. Streitigkeiten zwischen Bergdoll und dem Personal führten 1770 zur Berufung des Fürstenberger Modellmeisters Simon Feilner, der zwar erst nach dem Ausscheiden Bergdolls Direktor wurde, in Wirklichkeit aber schon seit seinem Eintritt die eigentliche Leitung innehatte. 1795 besetzten die Franzosen bei ihrem Einfall in den Rheingau Frankenthal, erklärten die Manufaktur zum französischen Nationaleigentum und verpachteten sie an Peter van Recum, der das gesamte Inventar kaufte. Nach dem Abzug der Franzosen übergab Peter van Recum die Fabrik den kurfürstlichen Beamten, doch mußte sie beim zweiten Einfall der Franzosen 1797 dem Rechtsnachfolger des Peter van Recum, Johann Nepomuk van Recum, wieder ausgeliefert werden. Der Betrieb wurde zwar im folgenden Jahr nochmals aufgenommen, nach kurzer Zeit aber gänzlich eingestellt. Der Nachfolger Karl Theodors, Kurfürst Max IV. Joseph, verfügte die Einziehung der Frankenthaler Manufaktur. Van Recum zog nach Grünstadt und legte dort eine Fayencefabrik an. Ein großer Teil der Frankenthaler Formen wanderte auf den Speicher des Fabrikgebäudes. Die späteren Besitzer der Grünstadter Fabrik schenkten sie dem Pfälzischen Gewerbemuseum zu Kaiserslautern. Hier erlitten sie durch Unachtsamkeit von Arbeitern, die darauf herumtraten, vielfach Schaden. Dem Bemühen von Emil Heuser, dem verdienstvollen Forscher der Frankenthaler Manufaktur, ist es zu danken, daß die Formen dem Historischen Museum der Pfalz in Speier überlassen wurden, wo sie gegen weitere Fährnisse geschützt sind. Man beabsichtigt, die guterhaltenen Formen im Laufe der Zeit wieder auszuformen, soweit es sich um seltene oder unbekannte Stücke handelt.

Die frühen Frankenthaler Porzellane tragen als Marke die mit dem Blindstempel eingedrückten Buchstaben PH (Paul Hannong), sehr selten in Verbindung mit dem halben Rautenschild, der auch allein vorkommt und meist in Unterglasurblau gemalt ist. Häufiger findet sich neben den eingepreßten Buchstaben PH der in Unterglasurblau gemalte steigende Löwe, der auch unter J. A. Hannong,

zusammen mit dem verschlungenen Monogramm JAH, die Hauptmarke bildet. Seit 1762 führte die Manufaktur das Monogramm des Kurfürsten Karl Theodor, CT mit dem Kurhut in Unterglasurblau. Ganz auffällig ist, daß die besten Stücke der Zeit zwischen 1762 und 1770 unter dem CT noch die Buchstaben AB (ligiert) oder B, bisweilen noch eine 6 in Unterglasurblau zeigen. Es unterliegt wohl kaum einem Zweifel, daß es sich um das Monogramm des Direktors Adam Bergdoll handelt. Möglicherweise bedeutet das Monogramm eine Qualitätsbezeichnung für Stücke in besserer Masse und mit besserer Bemalung. Seit 1770—88 erscheinen unter den kurfürstlichen Initialen in der Regel Jahreszahlen in abgekürzter Form: 7 für 1770, 71 für 1771 usw. Zu den Hauptmarken gesellen sich zahlreiche eingeritzte oder eingedrückte Bossiererzeichen und aufgemalte Malermarken. Die seltene Blaumarke VR, in Verbindung mit einem F (Frankenthal), gehört der Zeit unter van Recum an. Die Marke PVR deutet auf Pierre van Recum.

Die Frankenthaler Manufaktur verarbeitete in der Hauptsache Passauer Erde. Die Masse erinnert in ihrem milden sahnefarbenen Ton bisweilen an die französische *pâte tendre*. Die Garbrandtemperatur scheint bedeutend niedriger gewesen zu sein als bei den meisten anderen deutschen Porzellanen. Die Schmelzfarben sind oft sehr innig mit der Glasur verbunden (besonders auffällig z. B. bei den Figuren in Abb. 95).

Wie bei allen süddeutschen Manufakturen steht auch in Frankenthal die figürliche Plastik im Vordergrund. Sie ist zweifellos künstlerisch bedeutsamer und selbständiger als die Gefäß- und Gerätekunst, die deutlich französischen Einfluß erkennen läßt.

Zu den frühesten Geschirren gehört ein kleines Kännchen mit goldenem Fond und bunten Schlachtenbildern in den Reserven (Schloß Würzburg). Es trägt neben den eingedrückten Initialen PH einen Rautenschild in verschwommenem Unterglasurblau und einen zweiten in Überglasurblau.¹ Prunkstücke ersten Ranges

¹ Ausstellung „Altes Bayerisches Porzellan“. München 1909. Kat. Nr. 848.

sind fünf zu einem Satz gehörige Vasen im Schloß zu Bamberg,¹ mit Mosaikfond von purpurnen Rauten und gelben Blüten und bunten italienischen und französischen Theaterszenen nach Watteau in den Reserven (Marken: Löwe, eingedrückt PH). Die gebräuchlichsten Geschirre waren im Osier- und im „Strohgeflecht“-Muster gehalten und wurden meist mit bunten deutschen Blumen bemalt, die eine deutliche Verwandtschaft mit der Flora auf Straßburger Fayencen zeigen. Auch eine Nachahmung des Meißener Musters „Gotzkowsky erhabene Blumen“ kommt vor. Aus der Hannong-

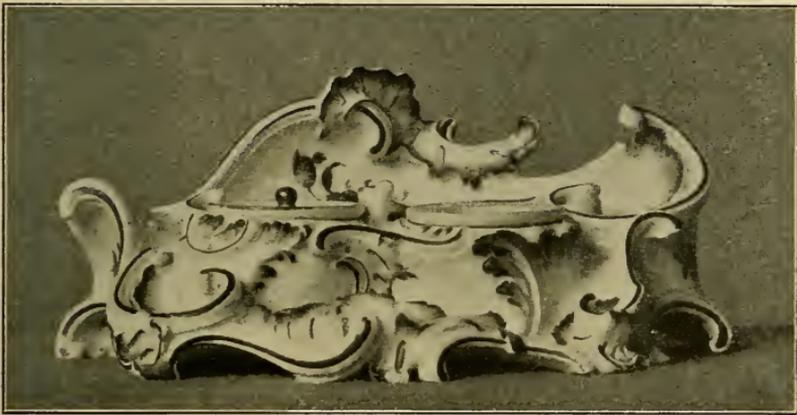


Abb. 92. Schreibzeug. Frankenthal, um 1755—60. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Zeit stammt das Schreibzeug in Abb. 92 mit dem wildbewegten Rocaillewerk, das sicher von der Hand eines Plastikers gebildet ist. Wir finden dieselben Rocailles an den Sockeln gleichzeitiger Figuren. Frankenthal verfügte über treffliche Figurenmaler, die keinen Vergleich mit den Meißener Malern der Heroldperiode zu scheuen brauchen. Die drei hervorragendsten waren Osterspey, Winterstein und Magnus. Winterstein malte „bunte Kinder, indianische² und ovidische Figuren auf Geschirr“; Osterspey

¹ Ebenda Nr. 858—862. Abb. Taf. 10.

² Die Heidelberger Altertumssammlung bewahrt ein umfangreiches Kaffee- und Teeservice mit bunter Chinesenmalerei (Marke CT und 73), das vielleicht von Winterstein bemalt ist.

„bunte Kinder, ovidische Figuren und Landschaften auf Vasen“; Magnus „bunte Kinder, ovidische und Watteaufiguren sowie Landschaften auf Geschirr, Vasen und Dosen.“¹ Zwei von Magnus bemalte Kaffeekannen mit bunten Schlachtenbildern (bez.: CT und AB6, Malersignatur: BM. P., bzw. Magnus) in feinen Goldkar-



Abb. 93. Kaffeekannen mit bunten Schlachtenszenen, bemalt von Bernhard Magnus. Frankenthal, um 1762—70. Heidelberg, Städt. Altertumssammlung.

tuschen besitzt die Heidelberger Altertumssammlung (Abb. 93). Von Ostersphey bemalte Geschirre finden sich u. a. in den Kunstgewerbemuseen zu Breslau (Potpourrivase mit Diana und Meleager in Pudur camaïeu), in Leipzig (Kaffeekanne mit Bacchus und

¹ E. Heuser, Die Porzellanwerke von Frankenthal nach dem Pariser und Mannheimer Verzeichnis nebst Geschichte der Frankenthaler Formen, Neustadt a. d. H. 1909. S. 66.

Nymphen in bunter Malerei, bez.: J. O. pinxit und Os.), in Frankfurt ein Frühstückservice, zu dem die ebengenannte Kanne gehört, ebenfalls mit bunten mythologischen Szenen (bez.: Osterspey pinxit[!], J. O. pinxit, O und Os).

Klassizistische Anklänge zeigt das im Osiermuster gehaltene und mit Purpur bemalte Tafelservice für die Gemahlin Karl Theodors, Elisabeth Auguste, das vermutlich um 1768 angefertigt worden ist (der größte Teil in der Silberkammer der Münchener Residenz).

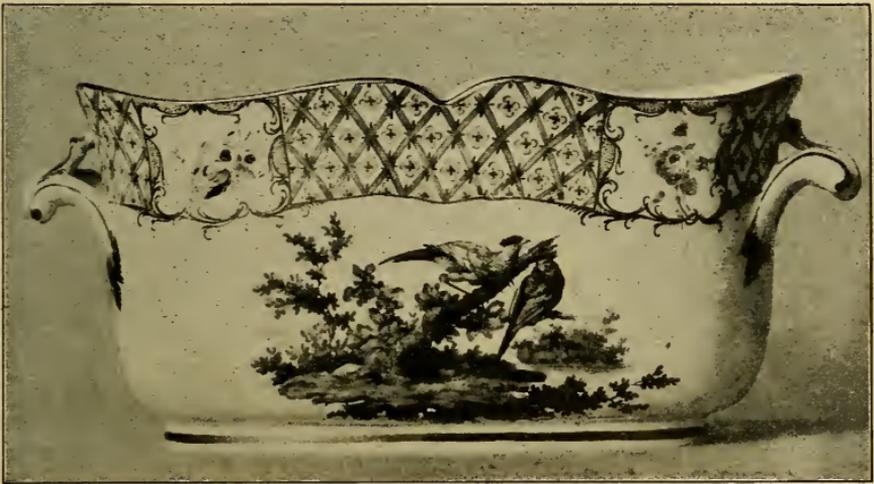


Abb. 94. Kühlwanne aus einem Tafelservice nach einem Vorbild von Sèvres. Frankenthal, um 1771. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Den Osierrand mit dem Goldenen Monogramm EA umziehen Mäanderstreifen in Purpur. In Purpur sind auch die Streublumen und Buketts gemalt. Ein berühmtes Service mit bunten exotischen Vögeln und einem Randornament aus grünem Gitterwerk und purpurnen Rosetten (Abb. 94) ist um 1771 in Anlehnung an Sèvres entstanden.¹

Nach den Akten der Fabrik wurde im Jahre 1775 ein von Feilner hergestellter Teller mit 50 Buketts in verschiedenen Farben an den

¹ Die Vorbilder im Bayrischen Nationalmuseum, ebenda 15 Stück des Frankenthaler Services.

kurfürstlichen Hof nach Schwetzingen geschickt als Probe der Leistungsfähigkeit der Manufaktur. Das Stück bewahrt das Bethnal Green-Museum in London.¹ Feilner führte eine Reihe von Verbesserungen ein. Er erfand „eine schwarze Unterglasurfarbe, ein Königsblau, ein bleu céleste, ein mehrfarbiges Goldchangeant, die erhabene Vergoldung à quatre couleurs in Matt und Glanz und mit poliertem Licht und Schatten.“ Diese Farben fanden vorzugsweise für Fondporzellane Verwendung, namentlich bei Vasen im klassizistischen Geschmack aus der Zeit um 1780. In den goldumrahmten Reserven stehen bunte oder einfarbige mythologische Szenen, Putten, Porträts u. a.

Die Produktion auf dem Gebiet der figürlichen Plastik ist ganz erstaunlich groß gewesen. Kaum eine zweite deutsche Manufaktur, mit Ausnahme von Meißen, kann sich an Zahl der Modelle mit Frankenthal messen. Das von Heuser veröffentlichte Verzeichnis der „Frankenthaler Gruppen und Figuren“² führt über 800 figürliche Modelle auf. Daß damit die Zahl noch lange nicht erschöpft ist, bewies die Münchener Ausstellung von 1909, auf der etwa 600 verschiedene Figuren und Gruppen vertreten waren, darunter manche, die sich in dem genannten Formenverzeichnis nicht vorfinden.

Bisher ist es noch nicht gelungen, den Anteil der einzelnen, dem Namen nach bekannten Modelleure festzustellen; wenigstens nicht für die Hannong-Periode. In der Folgezeit, unter dem kurfürstlichen Regime, läßt sich die Scheidung leichter durchführen.

Als Karl Hannong die Frankenthaler Fabrik einrichtete, brachte er Arbeiter und Modelle der Straßburger Fayencefabrik mit. Daß Hannong in Straßburg nur in beschränktem Maße Porzellan hergestellt hat, scheint so gut wie sicher zu sein. Wahrscheinlich handelt es sich nur um ganz wenige Versuchsstücke. Das Monopol der französischen Staatsmanufaktur in Sèvres verhinderte von vornherein jeden fabrikmäßigen Betrieb.

¹ Eine Abbildung bei Heuser, Pfälzisches Porzellan des 18. Jahrh. Speier 1907. Taf. 3.

² Speier 1899.

Die frühen Frankenthaler Figuren tragen noch einen durchaus fayencemäßigen Charakter. Die Zusammensetzung der Glasur scheint anfangs nicht recht geglückt zu sein. Das gleiche gilt auch von den Farben, die infolge der mangelhaften Glasur und des anscheinend zu geringen Zusatzes von Flußmitteln bisweilen in die Masse eingedrungen und glanzlos geblieben sind. Die frühen



Abb. 95. Komödienfiguren. Frankenthal, um 1759—62. Höhe 20 cm. Berlin, Sammlung Feist.

Figuren zeigen fast sämtlich den vom Former mit der Hand gekneteten „lebkuchenartigen“ Sockel, der meist grün bemalt und mit schwarzer Strichelung versehen ist. Die Modelle, die anfangs mit solchen primitiven Standsockeln erschienen, wurden später durch geformte Rocaillesockel modernisiert. Zu den ältesten Modellen gehören u. a. eine Flora (Sammlung Baer in Mannheim), weibliche Personifikationen der vier Weltteile, die vier Jahreszeiten als Liebespaare, Gruppen von Bettlern, Schäfern, Figuren

musizierender Mädchen, Putten bei verschiedener Beschäftigung, eine große Zahl von Jägern und Jägerinnen zu Pferde und zu Fuß, Figuren aus der italienischen Komödie und schließlich eine ganze Reihe von Tieren. Alle diese Modelle sind wohl noch unter der Direktion von Karl Hannong entstanden, sie sind freilich zum Teil später wieder ausgeformt worden. Die Marke ist daher niemals ein sicheres Kennzeichen für die Entstehungszeit des Modells. Als Modelleur der ersten Zeit kommt u. a. Karl Gottlieb Lück(e) in Betracht, der offenbar der bekannten Familie von Elfenbeinschnitzern angehört. Er wird noch 1767 als Modellmeister erwähnt. Ein zweiter Modelleur der Frühzeit war Joh. W. Lanz.

Unter Joseph Anton Hannong suchte die Manufaktur sich mehr dem Geschmack der höfischen Kreise anzupassen. Die derberen rustikanischen Vorwürfe verschwanden und an ihre Stelle traten mythologische Darstellungen und Allegorien, verkörpert durch Kavaliers und Damen im modischen Kostüm.

Joseph Hannong hat sich selbst als Modelleur betätigt. Eine Drehleierspielerin im Münchener Nationalmuseum¹ trägt an dem durchbrochenen Rocaillesockel die eingeschnittene Bezeichnung: „J. A. Hannong = 1761“. Die 30 cm hohe Figur hat nur den ersten Verglühbrand überstanden, ist demnach unglasiert. Angesichts dieses Stückes erhebt sich die Frage, ob J. A. Hannong auch als Modelleur der ganz ähnlich aufgefaßten Gruppen und Figuren in Anspruch genommen werden kann, oder ob er nur gelegentlich hervortrat und dann im Stil eines der unter ihm tätigen Poussierer arbeitete. Eine Entscheidung ist nicht leicht, weil das von Hannong signierte Stück in dem unfertigen Zustand keinen sicheren Vergleich zuläßt. Die Wahrscheinlichkeit spricht aber eher dafür, daß Hannong eine Reihe von Modellen selbst entworfen hat. Die eingedrückte oder eingeritzte JH-Marke (ligiert) ist sicherlich keine Künstlerbezeichnung von J. Hannong, denn sie kommt auch bei Geschirren vor. Hofmann bezieht sie auf den Bossierer Ignatius Hinel, der aber als schöpferischer Künstler

¹ Abb. bei Hofmann, Das europäische Porzellan des Bayrischen Nationalmuseums. Nr. 720. Taf. 51.

kaum in Betracht kommt. Das JH ließe sich auch als Fabrikmarke deuten, wie das PH (Paul Hannong), das oft neben den Blaumarken eingedrückt ist.

Zu den Modellen, die man für Hannong in Anspruch nehmen



Abb. 96. Allegorische Gruppe „Das Gesicht“. Frankenthal, um 1759—62. Höhe 21 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

kann, gehören das Tänzerpaar im Reifrock, das bisher wohl nur in Ausformungen der späteren Zeit bekannt ist, dann Figuren aus der französischen Komödie (?), dargestellt durch pausbäckige Kinder (Abb. 95); endlich eine Folge allegorischer Gruppen auf die fünf Sinne, verkörpert durch Kavaliere und Damen, daraus das „Gesicht“ (Abb. 95, Marke: Löwe und J. A. H.); verschiedene

Liebesgruppen, wie die Schäferszene (Abb. 97) in einer Ausformung der CT-Zeit, endlich die prächtige Gruppe einer Prinzessin nebst Gefolge¹ in der Sammlung Buckardt, Berlin (Marke: Löwe und J. A. H.). Viele dieser Hannong-Modelle haben in der späteren Ausformung unter Bergdoll nur gewonnen, denn die mannigfachen Fehler in Masse, Glasur und Dekor vermochte man leicht zu vermeiden. Bei all' diesen Modellen fällt eine gewisse Unbeholfenheit und Steifheit der Figuren und eine fast primitiv anmutende Art der Gruppierung auf (Abb. 96, 97). Man vermißt eine lebendige Beziehung der Figuren zueinander. Die höfische Etikette scheint allen Gestalten in Fleisch und Blut übergegangen zu sein und scheint jede Äußerung eines natürlichen Empfindens zu unterdrücken. Der Eindruck des Zeremoniellen wird noch verstärkt durch die peinlich genaue Wiedergabe des modischen Kostüms und der Haartracht. Bei einer Reihe von Gruppen wird die Steifheit der Komposition durch lebhaft bewegte Rocaillelauben gemildert, die die Figuren zusammenschließen. Eine dieser Gruppen, ein Schäferpaar, ist einem Stich von Gaillard nach Bouchers „L'agréable leçon“ nachgebildet,² eine andere dem Nilsonschen Stich „Die Hirtenmusik“. Die „Toilette der Venus“ scheint auf einen Stich nach Albanis Bild in der Galerie zu Madrid zurückzugehen.

Sehr bald nach der Übernahme der Manufaktur durch den Kurfürsten von der Pfalz sah man sich nach einem geeigneteren Bildhauer um. Die Wahl fiel auf Konrad Linck, den in Mannheim tätigen Hofbildhauer (1732—1802). Linck hat nur drei bis vier Jahre in Frankenthal gearbeitet und wurde bereits 1766 wieder nach Mannheim zurückversetzt; doch war er verpflichtet, weiter für die Manufaktur zu arbeiten. Außer Zeichnungen zu Gruppen, die er 1775 an die Fabrik sandte, hat er noch nach seinem Weggang von Frankenthal Porzellanmodelle geschaffen. Linck ist zweifellos einer der begabtesten deutschen Bildhauer des 18. Jahrhunderts gewesen. Und doch suchen wir seinen Namen in den

¹ Katalog der Münchener Ausstellung 1909. Nr. 14. Abb. Taf. 15.

² Vgl. Brüning, Kupferstiche als Vorbilder für Porzellan: Kunst und Kunsthandwerk VIII. 1905. S. 32. Abb. S. 38 u. 39.

Werken über deutsche Kunst vergebens. Man darf ihn freilich nicht nach den Skulpturen im Park von Schwetzingen oder nach den späten Gruppen auf der Heidelberger Brücke (1788 und 1790) beurteilen, die unter der Ungunst der Witterung arg gelitten haben. Links Monumentalstil läßt sich am besten nach den beiden großen



Abb. 97. Schäfergruppe. Frankenthal. Modell um 1759—62. Ausformung um 1762—65. Höhe 18 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Porzellangruppen offiziellen Charakters rekonstruieren: nach der Apotheose des Kurfürsten Karl Theodor und seiner Gemahlin (H. 44 cm) und der Allegorie auf die Genesung des Kurfürsten (H. 41 cm). Von der ersteren Gruppe bewahrt das Germanische Museum in Nürnberg ein weiß glasiertes Exemplar, das Cluny-Museum in Paris ein farbig bemaltes mit der Jahreszahl 1769. An dem Hermelin der Kurfürstin ist die Bezeichnung „Linck: fec.“ eingegraben. Auf der einen Seite hält Minerva, im langen Mantel und Helm,

das lorbeerbekränzte Medaillonbildnis Karl Theodors, während ein Putto zur Rechten ein Füllhorn ausschüttet; auf der anderen Seite beschirmt Apoll mit der Leier das von drei Putten umstandene



Abb. 98. Bacchus als „Herbst“ von K. Linck. Frankenthal, um 1765. Höhe ohne Sockel (nicht zugehörig) 19 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Relief der Kurfürstin. Die andere Gruppe; eine Allegorie auf die Genesung Karl Theodors von einer schweren Krankheit (Formenverzeichnis 179) zeigt die kniende Palatia, die Pallas und Hygiea um Errettung des geliebten Herrschers anfleht. Vor einem säulenartigen Altar in der Mitte verhüllen zwei Putten das Reliefbild des Kurfürsten, ein dritter weint in Verzweiflung über einem am Boden liegenden Marmorkopf. Durchaus monumentalen Charakter tragen auch die beiden Gestalten Ozeanos und Thetis, der heilige Borromäus und die Gruppe „Concordia oder die große Pyramide“. Die Gepflogenheit des Steinplastikers verrät sich deutlich in der Art, wie die Gewandmassen behandelt sind. Linck liebt es, die Draperie im Rücken der Figuren in schrägem Faltenzug bis zum Sockel zu führen, wodurch eine natürliche Stütze an Stelle des traditionellen Baumstrunks geschaffen wird. Mit

großem Geschick versteht er es, durch die Drapierung des Gewandes die Silhouette der Figur ins Gleichgewicht zu bringen (Abb. 98). Linck hat sich durch seine glänzenden anatomischen Kenntnisse nie zum Virtuositentum verleiten lassen. Die schlanken Gestalten mit den

feinen biegsamen Gliedmaßen sind von seltener Ausdrucksfähigkeit. Und ebenso ausdrucksfähig ist auch das Mienenspiel. Charakteristisch ist der schwärmerische Augenaufschlag bei seinen weiblichen Figuren. Man kann ihn auch bei den Quellnymphen der Heidelberger Brückenmonumente beobachten. Bei der Figur des „Mai“ aus einer Folge der zwölf Monate fällt dieser Zug besonders auf (Abb. 99).

In Sammlerkreisen führt sie den Beinamen Ophelia. Neben dem Mai ist der „Juni“ im langen meergrünen Gewand, das von schwarz oxydiertem Silberband gehalten wird, die gelungenste Figur dieser Serie. Der Bacchus in Abb. 98 gehört zu einer Folge der vier Jahreszeiten. Er ist als verweichlichter Jüngling mit etwas schlaffen, fast greisenhaft anmutenden Zügen charakterisiert. Das betreffende Exemplar ist qualitativ hervorragend: bis ins letzte Detail durchgearbeitet, wundervoll in der Masse und im Dekor (kupfergrüne Streublumen). Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt auch die Flora als Frühling in einer sehr späten Ausformung, Exemplare des Sommers und Winters bewahrt u. a. das Nationalmuseum in München. (Beide, sowie der obengenannte Bacchus mit der Marke CT — AB 6.)

Zu Lincks reizvollsten Schöpfungen gehören die neun Musen (16 cm hoch, davon fünf im Bamberger Schloß). Ein Beispiel außerordentlich geschickter Gruppierung gibt das mythologische Paar Meleager und Atalante (Abb. 100).

Seit den 70er Jahren arbeitete in Frankenthal ein unbekannter Modelleur, den man gewöhnlich „Meister des Chinesenhauses“ zu



Abb. 99. Der Mai aus einer Folge der 12 Monate von K. Linck, Frankenthal, um 1765. Höhe 17½ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

nennen pflegt. Er schuf auffällig kleine und zierliche Figürchen und nahm seine Vorwürfe nicht wie Linck aus der Mythologie, sondern aus dem Leben. Außer den kleinen Chinesen, die sich



Abb. 100. Meleager und Atalante von K. Linck. Frankenthal. Ausformung v. 1778. Höhe 42 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

in Scharen um ein Haus gruppieren, modellierte er Einzelfiguren und Gruppen von Schäfern und Schäferinnen, Jägern (Abb. 101), Musikanten (Abb. 102), Kavalieren und Damen. Alle diese Gestalten fallen durch ihr frisches, keckes Wesen auf. Von demselben Meister stammt auch die recht geschmacklose Gruppe „Hinrichtung des Cyrus durch die Türken“ (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) und der Reiterkampf im Bayrischen Nationalmuseum. Die Entstehungszeit dieser vielfach datierten Figuren und Gruppen fällt mit der Wirksamkeit des von Fürstenberg berufenen Modellmeisters Simon Feilner zusammen, und man könnte versucht sein, den sog. „Meister des

Chinesenhauses“ mit Feilner zu identifizieren. Möglicherweise hat Feilner die von Linck im Jahre 1775 eingesandten Entwürfe ausgeführt.

Johann Peter Melchior ist während seiner Tätigkeit in Franken-

thal (1779—93) im wesentlichen der gleichen Richtung wie in Höchst treugeblieben. Sein Stil war zu ausgereift, um irgendwie von der Frankenthaler Überlieferung berührt zu werden. So bieten die in der pfälzischen Manufaktur entstandenen Arbeiten Melchiors kaum etwas Neues, das geeignet wäre, das Urteil über seine künst-



Abb. 101. Jagdgruppe von Feilner (?). Frankenthal, 1771. Höhe 18 cm. Berlin, Sammlung Stettiner.

lerische Persönlichkeit zu revidieren. Wir finden ganz ähnliche Darstellungen wie in Höchst, in derselben, fast charakterlos weichen Formgebung, die nur für ein sehr eng begrenztes Stoffgebiet annehmbar ist. Vielfach leidet der Eindruck der Melchiorschen Figuren unter dem wenig sorgfältigen Dekor der Spätzeit Frankenthals. Ein typisches Beispiel ist die Gruppe in Abb. 103 mit dem Knaben, der seinen Spielgefährten mit der vorgehaltenen bärtigen Maske Schrecken

einjagt. Das Gegenstück schildert die Kehrseite des Motivs, die Rache der erschreckten Kinder, die den entlarvten kleinen Helden weidlich verprügeln. Melchior hat zum Teil seine Höchster Modelle in Frankenthal weiter benutzt. Bekannt ist die große Gruppe des in einer Turmruine schlafenden Mädchens, das von zwei Jünglingen belauscht wird. Sie war mit 113 Gruppen und Figuren und einem Tafel- und Dessertservice zu 24 Gedecken als Geschenk



Abb. 102. Musikant von Feilner (?). Frankenthal, um 1775. Höhe 15 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

des Kurfürsten an den Kardinal Antonelli in Rom bestimmt und wurde 1785 abgeliefert. Melchiors Modelle der letzten Jahre sind, der klassizistischen Richtung entsprechend, vielfach in Biskuit ausgeführt worden. Eine seiner letzten Arbeiten war die allegorische Gruppe auf die Goldene Hochzeit¹ des Kurfürsten Karl Theodor und seiner Gemahlin (Abb. 104). Sie ist offenbar von der ganz ähnlich komponierten Biskuitgruppe von Sèvres, einer Allegorie auf die Hochzeit Ludwigs XVI. und der Marie Antoinette inspiriert worden. Die Melchiorsche Gruppe trägt im Sockel eine eingeritzte Inschrift, die kürzlich nach gründlicher Reinigung unter dem Ölfarbenanstrich vollständig zum Vorschein kam: „Adam Cleer Frankenthal a. 7. Januar 1792.“ Daß

Cleer hierbei nicht als Modelleur, sondern nur als Bossierer in Frage kommt, braucht kaum näher begründet zu werden. Adam Clair (Cleer), geboren 1763, war Schüler von Melchior, doch hat er keine selbständige Bedeutung als Modelleur. Die von Clair signierten Tonmodelle zeigen völlige Abhängigkeit von

¹ Die Figuren des Hymen mit der Fackel, des Amor mit dem Rosenkranz und des Mädchens mit der Rosengirlande deuten unzweifelhaft auf die goldene Hochzeit des fürstlichen Paares Ende Januar 1792.

Melchior. Seit 1799 finden wir Adam Clair in Nymphenburg. Der eingeritzte Name Clair auf älteren Frankenthaler Figuren ist auf Georg Ignaz Clair (Cleer), den Vater von Adam Clair, zu beziehen. Ein Schüler von Melchior war auch Landolin



Abb. 103. Kindergruppe von J. P. Melchior. Frankenthal. Ausformung v. 1785. Höhe 15 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Ohmacht (Ohnmacht), geboren 1760 in Dunningen bei Rottweil in Württemberg, gestorben 1834 in Straßburg. Doch fehlt bisher ein bestimmter Anhalt, ob er für die Frankenthaler Manufaktur gearbeitet hat. Seine zahlreichen Bildnismedaillons und -büsten zeitgenössischer Persönlichkeiten u. a. zeigen dieselbe unpersönliche, jede schärfere Charakteristik meidende Art wie die Arbeiten Melchiors.



Abb. 104. Biskuitgruppe auf die Goldene Hochzeit des Kurfürsten Karl Theodor und seiner Gemahlin Elisabeth Auguste. Modell von Melchior, Frankenthal 1792. Höhe 53 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Die Manufaktur zu Ludwigsburg seit 1758.

Bereits im Jahre 1737, unter Herzog Alexander von Württemberg, und nach dessen Tod unter der vormundschaftlichen Regierung, hatte man die Gründung einer Porzellanfabrik erwogen, ließ aber den Plan wieder fallen, in der Hoffnung auf wirtschaftlich bessere Zeiten. Herzog Karl Eugen, ein ungemein prachtliebender und genußsüchtiger Herrscher, der mit August dem Starken manchen Zug gemeinsam hat, glaubte eine Porzellanfabrik „als notwendiges Attribut des Glanzes und der Würde“ nicht entbehren zu können. Durch Dekret vom 5. April 1758 wurde die zwei Jahre früher vom Ingenieurkapitän Häcker in Ludwigsburg bei Stuttgart begründete Fabrik vom Herzog übernommen. Als technischen Leiter gewann man Joseph Jakob Ringle, der vorher in Wien und seit 1754 zu Neudeck ob der Au (Vorstadt von München) tätig gewesen war. Ringle hat der Ludwigsburger Manufaktur 40 Jahre hindurch seine Dienste gewidmet. Die Lage der Fabrik war denkbar ungünstig. Die heimische Porzellanerde hatte sich bei früheren Versuchen als gänzlich unbrauchbar erwiesen, und so war man genötigt, das Kaolin aus Hafnerzell bei Passau herbeizuschaffen. Auch Brennholz gab es nicht in der waldarmen Ludwigsburger Gegend. Die Massebereitung machte Schwierigkeiten. Selbst in der Blütezeit der Manufaktur hat der Scherben bisweilen noch ein schmutziggraues Aussehen, das durch die grünliche, ungleich geflossene Glasur eher verschlechtert wird. Neben der Porzellanmanufaktur wurde eine Fayencefabrik betrieben, deren Überschüsse die Unkosten der Porzellanfabrikation decken sollten.

Mit der Verlegung der herzoglichen Residenz nach Ludwigsburg nahm die Manufaktur einen ersichtlichen Aufschwung. Im Jahre 1766 beschäftigte sie nicht weniger als 154 Arbeiter und Künstler, aber bereits ein Jahr, nachdem der Hof wieder nach Stuttgart zurückverlegt worden war, sank die Zahl auf 81. Seit dem Tode des Herzogs Karl Eugen (1793) geriet die Manufaktur mehr und mehr in Verfall. Sie erlebte noch eine künstliche Nachblüte zu Anfang des 19. Jahrhunderts unter König Friedrich, der

französische Arbeiter heranzog, doch blieb der erwartete Erfolg aus und man entschloß sich 1824 zur Auflösung der Fabrik.

Als Marke führte die Ludwigsburger Fabrik ein doppeltes C, den Anfangsbuchstaben des Namens von Herzog Carl, mit oder ohne die Krone. Beide Arten kommen gleichzeitig nebeneinander vor, und keine der beiden Marken ist für die Entstehungszeit eines Stückes maßgebend. Balet vermutet in der Kronenmarke eine Qualitätsbezeichnung. Er hat konstatiert, daß die Stücke, auf deren Ausformung, Bossierung und Bemalung besondere Sorgfalt verwendet wurde, fast ausnahmslos die Krone über dem Doppel-C aufweisen, das sind in der Hauptsache die Stücke mit vergoldetem Rocaillesockel. Damit soll natürlich nicht gesagt sein, daß die Porzellane ohne die Krone immer von schlechterer Qualität sein müssen. Während der kurzen Regierungszeit von Ludwig Eugen (1793—1795) führte die Manufaktur ein gekröntes L. (vgl. im übrigen die Markentafel bei Wanner-Brandt S. V).

Wie bei den meisten süddeutschen Manufakturen liegt auch bei Ludwigsburg der Schwerpunkt der Fabrikation auf der figürlichen Plastik. Neben den Geschirrmustern, die Allgemeingut der deutschen Manufakturen geworden waren, und nur geringe Abänderungen erfuhren, hat Ludwigsburg manche originellen Gefäßtypen geschaffen. Häufig ist ein Reliefschuppenmuster, das den ganzen Gefäßkörper überzieht, aber höchstens für einfachen Blumendekor geeignet ist. Der erste Direktor der Manufaktur, Bergrat Johann Gottfried Trothe (1758/1759), schuf Entwürfe zu Uhrgestellen mit Putten, die wahrscheinlich der „Oberpoussierer“ Joh. Göz (1759—1762) ausführte. Auf Trothe gehen vermutlich auch die vier Jahreszeitenvasen in Anlehnung an Meißener Modelle zurück, ferner eine Reihe von Potpourrivasen mit Schlangenhäuten, Schreibzeuge mit Putten u. a.,¹ zumeist recht schwächliche, mit bizarrem Rocaillewerk überladene Gebilde, die dem zopfigen Geschmack des ausgehenden Rokoko entsprechen. Besonders charakteristisch für Ludwigsburg sind Ziergefäße und Ge-

¹ Vgl. Leo Balet, Ludwigsburger Porzellan (Figurenplastik). Stuttgart und Leipzig 1911. S. 3/4.

brauchsgeschirre mit Füßen, die anfangs noch organisch mit dem Rocaillewerk am Gefäßkörper zusammenhängen, dann in der Zeit des Übergangs zum Klassizismus sich mehr und mehr isolieren (Abb. 105), um schließlich, wie der Gefäßkörper selbst, starre regelmäßige Formen anzunehmen. Vom Ober-

maler Gottlieb Friedrich Riedel (1743—1756 in Meißen, 1756—1759 in Höchst und Frankenthal, seit 1759—1779 in Ludwigsburg, später als Stecher in Augsburg, gest. 1784) stammen Entwürfe für einfache und prunkvollere Geschirre, aber auch für Figuren, wie die Monate als Hermen, vermutlich auch für Tiere. Riedel malte in der Hauptsache Landschaften, Vögel und Verzierungen. In Augsburg gab er Kupferstichvorlagen mit Vögeln für Porzellanmaler heraus. Ein sehr tüchtiger Blumenmaler war Friedrich Kirschner aus Bayreuth,



Abb. 105. Kaffeekanne mit eisenroter Malerei. Ludwigsburg, um 1770. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

von dessen Hand u. a. ein in der kgl. Altertümersammlung zu Stuttgart aufbewahrtes Service dekoriert ist. Er malte großblumige, aber etwas massige bunte Buketts, die oft in keinem rechten Verhältnis zum Gefäßkörper stehen. Der Landschafts- und Tiermaler Johann Friedrich Steinkopf aus Frankenthal und der Buntmaler J. P. Danhofer aus Höchst

waren gleich bei der Gründung der Fabrik nach Ludwigsburg berufen.

Seit der Stuttgarter Ausstellung von 1905¹ war die Forschung über das Ludwigsburger Porzellan kaum einen Schritt vorwärts gekommen. Das gilt besonders von der figürlichen Plastik, die durchschnittlich einen so hohen Rang einnimmt, daß sie sich neben den ersten Manufakturen Deutschlands wohl behaupten kann. Vielfach herrschte noch starke Meinungsverschiedenheit hinsichtlich der Zuweisung der Modelle an die einzelnen dem Namen nach bekannten Modelleure. Erst Leo Balet ist es in seinem oben erwähnten Werk über die Ludwigsburger Figurenplastik gelungen, Klarheit zu schaffen. Die Scheidung der Arbeiten von Beyer und Lejeune ist eine wissenschaftliche Tat, für die ihm jeder, der sich mit der Materie befaßt, dankbar sein muß.

Der erste Plastiker von selbständiger Bedeutung war der Obermodellmeister Franz Anton Pustelli (1760—1762), der seines ähnlich klingenden Namens wegen früher sonderbarerweise mit dem Nymphenburger Hauptmodelleur Franz Bastelli (1755—1764) identifiziert worden ist. Pustelli hielt sich anfangs in freier Weise an Meißener Vorbilder, die der Herzog aus seiner auf Reisen erworbenen Sammlung zur Verfügung stellte. Seine bekanntesten Modelle sind Figuren und Gruppen von Chinesen und Tänzern und Schäferszenen. Wenn auch den Chinesen Stiche von Watteau, Pillement, Boucher oder Abbildungen aus den zahlreichen Reisebeschreibungen des 18. Jahrhunderts zugrunde liegen und für die Tänzer Illustrationen aus Tanzbüchern die Anregung gegeben haben, so bleibt doch genug als eigene Leistung Pustellis übrig. Bei den Schäferszenen spürt man kaum noch etwas von den Meißener Vorbildern. Pustelli ist jedenfalls der Schöpfer eines spezifisch

¹ Vgl. Album der Erzeugnisse der ehemaligen württembergischen Manufaktur Alt-Ludwigsburg nebst kunstgeschichtlicher Abhandlung von Berthold Pfeiffer, herausgegeben von Wanner-Brandt. Stuttgart 1906.

² Einleitung zu Wanner-Brandt S. 9.

Ludwigsburgischen Figurenstils, und der bedeutendste Modelleur der Manufaktur, Pierre François Lejeune, hat sich anfangs enger an ihn angeschlossen, als an seine unmittelbaren Vorgänger. Ein



Abb. 106. Tanzgruppe von Franz Anton Pustelli. Ludwigsburg, um 1760—62. Höhe 16 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

außerordentlich reizvolles Werk Pustellis ist die Tänzergruppe (Abb. 106), nach Pfeiffer „vielleicht das zierlichste Ludwigsburger Gebilde“. Sie besticht weniger durch plastische Qualitäten als durch die geschickte Gruppierung und Rhythmisierung. Zweifellos hat Pustelli manche Anregung zu dieser und ähnlichen Schöpfungen vom herzoglichen Ballett empfangen, für das sich Karl

Eugen lebhaft interessierte. Der Herzog erhielt damals von Frankreich große Subsidien zur Unterhaltung einer militärischen Macht von 10 000 Mann, und diese Subsidien setzten ihn in den Stand, die Ausgaben für den maßlosen Luxus an seinem Hofe zu bestreiten. Die größten Summen verschlang das Theater. Der Herzog unterhielt eine französische Komödie, eine italienische ernste und komische Oper und zwanzig italienische Tänzer ersten Ranges. „Die geschicktesten Maschinisten und Dekorationsmaler arbeiteten um die Wette, um die Zuschauer zum Glauben an Zauberei zu zwingen“, berichtet Casanova 1760, zur Zeit der Entstehung unserer Tänzergruppe.

Daß der Maler Riedel (1759—1779) Entwürfe für Figuren und Tiere gezeichnet hat, wurde bereits erwähnt. Von Johann Jacob Louis (1762—1772) stammen ausgezeichnete Tiere (Papageien, Kakadus, Hühnergruppen, Blaumeisen, Hunde u. a.), aber auch Figuren, z. B. ein Türke, der einen Schimmel am Zügel führt, ein galoppierender Husar u. a.¹ Die meisten seiner Arbeiten sind durch ein eingeritztes L gekennzeichnet. Franz Joseph Aëß (1759 bis 1763) modellierte allerhand Blumen, die zu Sträußen gebunden den Damen bei Hoffesten als Überraschung überreicht wurden. Auch zur Auszierung von Kronleuchtern fanden die Porzellanblumen Verwendung.

Domenico Ferretti und Wilhelm Beyer, die beide zu gleicher Zeit (1762—1767) für die Manufaktur arbeiteten, vertraten als Monumentalplastiker die klassizistische Richtung. Der Italiener Ferretti wurde 1747 von Wien nach Stuttgart berufen, um für die Attiken und Giebelfelder der Residenz mythologisch-allegorische Gruppen und Trophäen in Stein auszuführen. Außer den Arbeiten für das Ludwigsburger Schloß (Putten mit Trophäen auf den Pfeilern der Schloßwache) lieferte er Modelle für die Porzellanfabrik, und auch nach seiner Entlassung im Jahre 1765 scheint er noch etwa zwei Jahre für die Manufaktur tätig gewesen zu sein. Ferrettis Porzellanmodelle lassen sich durch Vergleich mit

¹ Vgl. Krüger, Ludwigsburger Porzellan. Cicerone, III. Jahrg. 1911. S. 537. 1 Abb. des Türken S. 544.

seinen urkundlich gesicherten Steinskulpturen leicht feststellen. Er „liebte besonders in seiner Spätzeit (seit 1763) stark profilierte Männerköpfe, deren Gesichtsausdruck einen gewaltigen pathetischen Schmerz verraten“ (Balet S. 14). Balet bemerkt, daß der pathetische Zug in den nach 1763 entstandenen Arbeiten wohl auf die Lektüre von Lessings Laokoon (1763) zurückzuführen ist. Er weist auch auf den engen Zusammenhang zwischen Theater und Porzellanplastik hin, der bei Ludwigsburg besonders auffällt. So ist der Tafelaufsatz „Le Bassin de Neptune“, der 1764 zur Geburtstagsfeier des Herzogs aufgestellt wurde, zweifellos von einem 1763 aufgeführten Ballett inspiriert, in dem Neptun mit seinem gesamten Hofstaat den Wogen entstieg. Uriot beschreibt sowohl das Ballett wie den Tafelaufsatz und bemerkt zu letzterem, daß „les meilleurs ouvriers de la manufacture“ daran gearbeitet hätten. Für diesen Aufsatz modellierte Ferretti Flußgötter und -nymphen und einen Putto auf einem Delphin. Eine in zwei Fassungen vorhandene Gruppe Ferrettis „Rinaldo und Armida“ ist von einem 1763 aufgeführten Ballett inspiriert. Aber auch sonst bewegt sich die ganze Geschmacksrichtung der Ferrettischen Plastik in den gleichen Bahnen wie die damalige Ballettliteratur. Bei intensiverer Nachforschung dürften noch manche direkten Zusammenhänge festzustellen sein. Von Arbeiten Ferrettis seien hier genannt: der 52 cm hohe Adonis mit dem Eber (eine Nachbildung der Steinfigur an der Gartenseite des neuen Corps de logis in Ludwigsburg), der barmherzige Samariter, Latona mit ihren Kindern (Apollo und Diana), Mars in der Schmiede des Vulkan, Venus bei Vulkan, Cimon und Pera, Apoll und Marsyas, endlich Putten als Verkörperungen der vier Jahreszeiten.

Wilhelm Beyer (1762—1767) galt früher stets als der Hauptmeister der Ludwigsburger Manufaktur. Man schrieb ihm u. a. die berühmtesten Ludwigsburger Figuren, die Musiksolis, zu. Aber nachdem Balet ihm mit Recht auch diese abgesprochen hat, ist verhältnismäßig wenig geblieben, das seinen früheren Ruhm noch rechtfertigen könnte. Beyer hat als klassizistischer Reaktionär,

wie Uexküll¹ schreibt, „zuerst eine Ahnung von griechischer Proportion, Form und Ausdruck gegeben“, und durch sein Verdienst „haben einfache Artemisien, Kleopatren, edlere Nymphen die grinsenden Schäferinnen im Augsburgur Geschmack verdrängt“.

Beyer wurde 1725 in Gotha geboren. Sein Vater trat als Hofgärtner in württembergische Dienste, und er selbst wurde in Stuttgart „in der Garteningenieurkunst angestellt“. Der Herzog schickte Wilhelm Beyer 1747 zum Studium der Baukunst nach Paris, und von dort kam er drei Jahre später als Maler zurück. Von entscheidender Bedeutung war aber ein achtjähriger Aufenthalt in Italien (1751—1759). Beyer ging als Staatspensionär nach Rom, um sich in der Malerei „mehreres zu habitieren“. Seit 1756 studierte er bei Filippo della Valle. Die Berührung mit Winckelmann und seinem Kreis mag ihn bestimmt haben, sich der Plastik zuzuwenden. In Rom beschäftigte ihn der Plan, eine deutsche Akademie nach dem Muster der „Académie de France“ zu gründen. Seine Anstellung in Stuttgart datiert vom 12. Juli 1760. Es scheint, daß er nach der Verabschiedung von Pustelli in dessen Stelle eintrat.

Beyer hat in zwei Kupferwerken (1. „Österreichs Merkwürdigkeiten, die Bild- und Baukunst betreffend“. Wien 1779. — 2. „Die Neue Muse oder der Nationalgarten den akademischen Gesellschaften vorgelegt“. Wien 1784) eine Reihe seiner Werke veröffentlicht. In der „Neuen Muse“ sind „Modelle“ wiedergegeben, die „meistens für Se. herzogl. Durchlaucht von Württemberg in Porzellanerde gemacht worden.“ Es sind: eine Ariadne; ein Satyr, der die Syrinx bläst; Lenä (sic!) mit einem jungen Satyr; ein Faun, der das Cymbal schlägt; Psyche und Amor; die „Huldgöttinnen“; Leda; die Flucht oder die Verwandlung der Syrinx; die Verwandlung der Daphne. Hierzu kennen wir Gegenstücke: eine Bacchantin, die einen Widder opfert; eine Cymbalschlägerin; Apoll mit der Leier; Venus und Adonis; in „Österreichs Merkwürdigkeiten“ sind eine trauernde Artemisia an der Urne des Mau-

¹ Uexküll, Entwurf einer Geschichte des Fortschritts der bildenden Künste in Württemberg. Tübingen 1821.

solos und eine Bacchantin mit Pantherweibchen abgebildet, die Beyer für den Park des Schlosses Schönbrunn bei Wien in Marmor ausgeführt hat, die aber auch in Ludwigsburger Porzellan vor-



Abb. 107. Bacchantengruppe von Wilhelm Beyer. Ludwigsburg, um 1762—67. Höhe 25 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

kommen. Ein weiteres für Beyer gesichertes Werk ist eine bacchische Gruppe, die er nach seinem Weggang von Stuttgart der Wiener Akademie als Aufnahmestück im Tonmodell überreichte. 1770 erfolgte seine Ernennung zum Hofmaler und Statuarius. Er siegte bei der Konkurrenz um den Statuenschmuck für den Park von Schönbrunn und führte den großen Auftrag zusammen

mit 15 jungen Bildhauern, unter denen sich auch der Ludwigsburger Modelleur Weinmüller befand, innerhalb eines Zeitraums von fünf Jahren aus. Beyer hat die bei der Wiener Akademie eingereichte Bacchantengruppe auch für die Ludwigsburger Manufaktur modelliert (Abb. 107). Vermutlich gehört sie zu seinen späteren Arbeiten der Ludwigsburger Zeit. Sie ist als Rundgruppe vorzüglich komponiert und im einzelnen virtuos durchgearbeitet. Erinnerungen an Clodion, der ja ein ganz ähnliches Darstellungsgebiet wie Beyer bevorzugte, werden wach: sowohl die Art der Komposition wie die Körperbildung und Oberflächenbehandlung deutet darauf hin, daß Beyer die Franzosen in Paris und Rom nicht umsonst studiert hat. Manche seiner Motive schöpfte er, wie Dernjaë und Balet nachgewiesen haben, aus der Antike, doch braucht nicht das schlechte Kupferwerk von Montfaucon, *L'Antique expliquée*, Paris 1722, die alleinige Quelle gewesen zu sein, denn Beyer hatte in Rom reichlich Gelegenheit, direkt nach den Originalen zu zeichnen. Daß der Fischer und die Fischerin (Abb. 108) von Beyer stammen und zu dem erwähnten Tafelaufsatz von 1764 gehören, kann mit Sicherheit angenommen werden. Die Fischerin steht den berühmten Musikanten von Lejeune nur wenig nach. Das Bewegungsmotiv mit dem nach rechts gedrehten Oberkörper, den zur Seite geworfenen Armen und dem nach links gewandten, leicht gesenkten Kopf ist sogar überraschend ähnlich wie bei der Kaffeetrinkerin (Abb. 109).

Der bereits erwähnte Joseph Weinmüller, der Beyer 1767 nach Wien folgte und ihm bei der Ausführung des Statuenschmuckes für Schönbrunn behilflich war, ist sicherlich künstlerisch nicht bedeutend und wenig selbständig gewesen. Balet schreibt ihm den Herkules im Kampf mit dem Löwen (nach einem Schnitzwerk von S. Troger) zu, ferner die Kopie der Frankenthaler Laubengruppe „Toilette der Venus“ aus der Hannong-Zeit, zwei Leuchter mit Apollo und Klio in Anlehnung an Meißener Vorbilder von Kändler, verschiedene, offenbar nach Steinfiguren kopierte Göttergestalten, eine Lukretia, einen sich erstechenden Gallier und die

vier Weltteile. Krüger¹ glaubt in den Baumgruppen mit sitzenden Göttergestalten im Zwettler Tafelaufsatz der Wiener Manufaktur vom Jahr 1767/68 die Hand Weinmüllers zu erkennen. Allein die Ähnlichkeit mit der Weinmüllerschen Gruppe Herkules und Omphale ist doch nur sehr entfernt. Die Wiener Gruppen stammen sicherlich von einem Meister aus der Schule von Rafael Donner, vermutlich vom Modellmeister der Manufaktur Niedermayer (vgl. S. 109).

Pierre François Lejeune, der lange verkannte, jetzt völlig rehabilitierte Meister, wurde 1721 in Brüssel geboren, studierte in Rom und erhielt 1753 von Karl Eugen einen Ruf als „premier sculpteur“ nach Württemberg. 1760 schuf er Trophäen für das Ludwigsburger Tor, zwischen 1762 und 1764 weitere für den Arsenalplatz in Ludwigsburg und eine ganze Reihe anderer Skulpturen für die herzoglichen Schlösser. 1761 wurde er Professor an der neugegründeten Académie des arts. Seine Tätigkeit für die Porzellanmanufaktur beginnt vermutlich erst seit 1768 (Balet S. 29). In diesem Jahre beantragte Bühler, daß Lejeune die von Zeit zu Zeit zur herzoglichen Porzellanfabrik benötigten Modelle

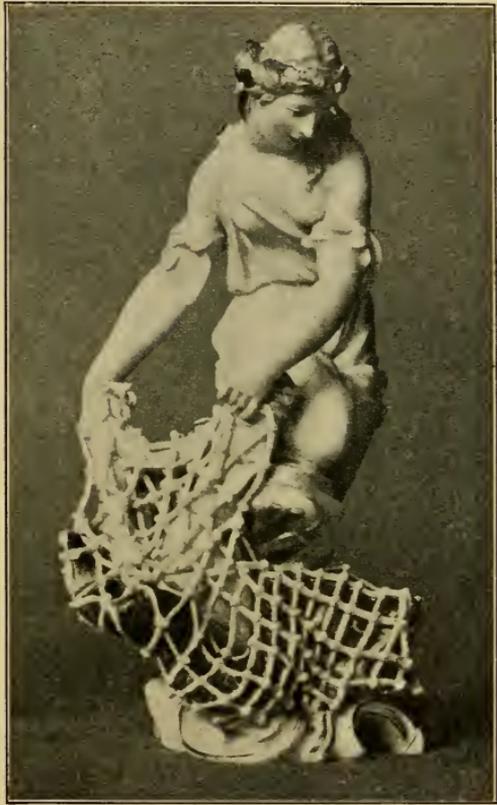


Abb. 108. Fischerin von Wilhelm Beyer. Ludwigsburg, um 1762. Höhe 19 1/2 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

¹ Krüger, Cicerone 1911. S. 541. Abb. 11 u. 12.

zu verfertigen und die Bossierarbeit zu „visitieren“ habe. Am 30. Juni 1778 wird Lejeune entlassen.

Die Bestimmung der Arbeiten von Lejeune geht von zwei in der Stuttgarter Altertümersammlung aufbewahrten, bisher ganz unbeachteten Biskuitfiguren eines Fischers und einer Fischerin aus, die im Sockelinnern die eingeritzte Bezeichnung „Jeune“ tragen (Balet Nr. 234 u. 235). Durch Vergleich mit der Handschrift von Lejeune ergibt sich, daß die eingeritzte Inschrift nicht vom Künstler selbst, sondern nur von einem der Bossierer herrühren kann, der statt Lejeune einfach Jeune schrieb. Im Anfang suchte sich Lejeune deutlich dem von Pustelli geschaffenen Figurenstil anzuschließen, der von Ferretti und Beyer durchbrochen worden war. Er hielt sich wie Pustelli möglichst fern von mythologischen und allegorischen Stoffen und schöpfte lieber aus dem frischen pulsierenden Leben der Gegenwart. Manche seiner Motive und Stellungen lassen Erinnerungen an Pustellis Figuren wach werden. (Man vgl. die Fischerin von Lejeune bei Balet Nr. 235 und die Jägerin Nr. 41, oder die Gärtnerin Nr. 35 von Pustelli; das Fischerpaar Nr. 236 von Lejeune und das Schnitterpaar Nr. 57 von Pustelli).

Lejeunes Bauernfiguren und Handwerker („Allerhand Fygürl profeseionen vorstellend“) sind freilich keine von Arbeit und Sorge gehärteten Menschen. Sie gleichen verkleideten Kammerzofen, Kavalieren und Damen, die sich ihrer schlanken wohlgebildeten Körper und Gliedmaßen bewußt sind und ihre Reize nach Möglichkeit zur Schau tragen. Typisch für alle Figuren Lejeunes ist der legere Sitz der Kleidung. Bei den weiblichen Gestalten ist das Hemd meist von der Schulter geglitten, so daß eine Brust frei wird, und bei den sitzenden Figuren ist der Rock gewöhnlich in Unordnung und läßt das nackte Bein bis zum Knie sichtbar erscheinen. Auch die Männer, nicht nur die einfachen Handwerker und Bauern, tragen offene Hemden, die die Brust sehen lassen, und bei manchem der Jäger, Kavaliers und Musikanten ist der Strumpf, anscheinend zufällig, heruntergerutscht. Die Vernachlässigung der Kleidung wirkt nicht naiv, sondern bewußt. Namentlich die Liebesgruppen gewinnen dadurch einen pikanten Beigeschmack.

Lejeunes bedeutendste Werke sind die früher vielumstrittenen Musiksoli, die sicherlich zum besten gehören, was die deutsche Porzellanplastik hervorgebracht hat. Man schrieb sie bisher bald Beyer, bald Weinmüller zu, aber nach Balets Untersuchungen



Abb. 109. Kaffee trinkende Dame von Pierre François Lejeune. Ludwigsburg, um 1770. Höhe 19 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

ist ein Zweifel an Lejeunes Urheberschaft ausgeschlossen. Den Musiksoli schließen sich die beiden sitzenden Figuren eines Schokoladetrinkers und einer Kaffee trinkenden Dame (Abb. 109) und die reizvolle „Musikstunde“ (Voltaire und Franziska v. Hohenheim am Spinett) gleichwertig an. Wenn es noch eines besonderen Beweises für Lejeunes Autorschaft bedürfte, so kann gerade die

letztgenannte Gruppe dafür angeführt werden: Lejeune war in den Jahren 1760—1780 der einzige, der Porträtbüsten gemacht hat. Von ihm stammt eine Marmorbüste Voltaires, die Uriot 1763 erwähnt (Balet S. 33). Daß Beyer für die Gruppe nicht in Frage kommt, beweist die Tatsache, daß Karl Eugen erst 1770 zu Franziska von Hohenheim in Beziehung trat.

Die Kaffee trinkende Dame im leichten spitzenbesetzten Morgen-gewand scheint alle Anmut und Grazie zu verkörpern, die die von der Welt abgeschlossene, überfeinerte höfische Kultur im verschwiegenen Boudoir entfaltete. In dieser Zeit des allgemeinen Verfalls der Porzellankunst suchen wir anderswo vergebens nach ähnlichen Figuren, deren Aufbau so ungezwungen und dabei so geschlossen wirkt wie hier durch Überschlagen des Beines, Drehung des Oberkörpers und Wendung des Kopfes. Die Haltung ist noch besonders motiviert durch die Zwiesprache der Herrin mit dem am Boden sitzenden Hündchen, das offenbar ein Stück Zucker begehrt. Außerordentlich fein hat Lejeune die Musikanten geschildert und das Gebaren des einzelnen je nach der Art des Instrumentes charakterisiert: die Spinettspielerin sanft und schmiegsam, die Sängerin energisch und siegesgewiß, den Hornbläser derb und burschikos, den Cellisten ruhig und sicher, den Geiger schwärmerisch und unbeständig im Wesen. Man darf annehmen, daß Lejeune auch den Dekor seiner Figuren sorgsam überwacht hat. Die Bemalung ist von ausgesuchtem Geschmack und paßt sich diskret der einzelnen Figur an. So ist z. B. das weiße Negligé der Kaffee trinkenden Dame mit Streublumen in Purpur und Gold dekoriert, der Teppich mit den Goldfransen in lichtem Seegrün, die Schuhe in Gelb.

Die beiden Schüler Lejeunes, Philipp Jakob Scheffauer (1756 bis 1808) und der durch seine Ariadne bekannte Joh. Heinrich Dannecker (1758—1841), haben in der Zeit zwischen 1790—1795 gelegentlich Modelle für die Porzellanfabrik geliefert. Ihre Arbeiten beweisen zur Genüge, daß der Zeit des doktrinären Klassizismus das Gefühl für das eigentliche Wesen des Porzellans völlig verloren gegangen war. Scheffauer modellierte u. a. eine sitzende

„große Muse mit Leyer“, wohl eine Sappho, die in dem von Ringler abgefaßten Verzeichnis des Jahres 1793 genannt wird; Dannecker ein auf viereckigem Sockel sitzendes Mädchen, das einen toten Vogel betrauert.

Die Manufaktur zu Nymphenburg.

Bereits im Jahre 1729 hatte der aus Dresden stammende Spiegel- und Glasmacher Elias Vater in München Versuche zur Herstellung von echtem Porzellan gemacht, ohne sein Ziel zu erreichen. Mehr Erfolg war dem Töpfermeister Johann Baptist Niedermayer beschieden, der 1747 mit Unterstützung des Kurfürsten Max III. Joseph in der Münchener Vorstadt Neudeck ob der Au neben dem Paulanerkloster eine Porzellanfabrik errichtete. Aber erst seit der Berufung des Wiener Arkanisten Joseph Ringler im Jahre 1753 und seit der Verstaatlichung des Unternehmens kam die Fabrik in Gang. Die Manufaktur war dem Präsidenten des „kurfürstlichen Münz- und Bergwerkskollegiums“, Sigmund Graf von Haimhausen, unterstellt. Ringler blieb nur wenige Monate bei der Fabrik, doch hatte ihn der „Chymikus“ und spätere „wirkliche Hof-Camer-Rath“ J. P. Rupert Härtl¹ offenbar so geschickt ausgehorcht, daß die Manufaktur auch ohne seine Hilfe auskam. Im Anfang des Jahres 1761 erfolgte die Verlegung der Fabrik in ein besonders errichtetes Gebäude im Schloßrondell zu Nymphenburg, und Graf Haimhausen erhielt die selbständige Direktion. 1765 war das Personal der Fabrik

¹ Von Härtl stammt ein Manuskript, das die Kgl. Hof- und Staatsbibliothek in München als cod. germ. 3750 aufbewahrt: „Beschreibung aller zur Porcelain-Fabrique gehörigen Wißenschafften, durch selbstgenommene siebenjährige Erfahrung, Wie solche mitls unausgesetzt angewendten Fleiß und vieler Tausend gemachten Proben bey der Churfrtl: Bayr: Porcelain-Fabrique seiner Zeit glücklich zu Stande gebracht worden.“ Ein Abdruck bei F. H. Hofmann, das Arcanum der Nymphenburger Porzellanfabrik. Vermutlich ist Härtls Schrift zwischen 1766 und 1770 erschienen, demnach noch vor der Publikation des Grafen Milly, *L'art de la porcelaine* (13. Band der von der Pariser Akademie der Wissenschaften herausgegebenen „Description des arts et métiers“. Paris 1771).

auf 300 Personen angewachsen. Trotz des außerordentlichen künstlerischen Aufschwunges blieb der materielle Erfolg aus, und der Kurfürst mußte namhafte Zuschüsse zahlen, damit der Betrieb auf-

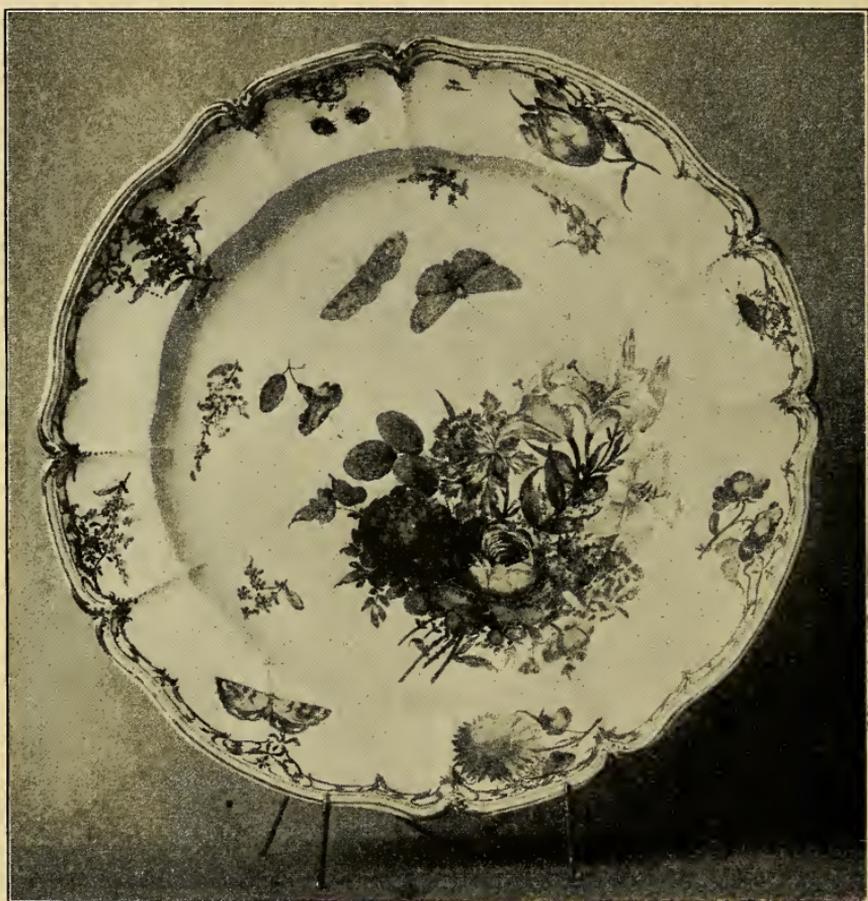


Abb. 110. Schüssel mit bunten Blumen und Randverzierung in Gold. Nymphenburg um 1766.

rechterhalten werden konnte. Mit dem Tode Max Josephs (1777) ging die bayrische Kurwürde auf Karl Theodor von der Pfalz über, und dieser bevorzugte begreiflicherweise seine Frankenthaler Fabrik. Das änderte sich erst, als die pfälzische Manufaktur den Stürmen

des Krieges zum Opfer fiel und schließlich im Jahre 1800 einging. J. P. Melchior und eine Reihe tüchtiger Arbeiter der Frankenthaler Manufaktur siedelten damals nach Nymphenburg über. Die Vereinigung des Fürstentums Passau mit Bayern ermöglichte die ungehinderte Ausbeutung der berühmten Kaolinlager.

Bis 1862 wurde die Nymphenburger Fabrik als staatliche Manufaktur weiter betrieben. Von da an ging sie in Privathände über.

Die Hauptmarke der Nymphenburger Fabrik ist der mit dem Trockenstempel eingedrückte bayrische Rautenschild.¹ Die Marke



Abb. 111. „Die Hirtenmusik“. Stich von J. E. Nilson, Augsburg.

der frühesten Zeit war offenbar das in Unterglasurblau gemalte Hexagramm mit eigentümlichen alchimistischen Buchstaben und Zahlen, deren Sinn bisher nicht gedeutet worden ist. Diese Zeichen kommen auch allein, in einer Reihe geschrieben, vor. Neben diesen Blaumarken wurde meist auch der Rautenschild mit dem Trockenstempel eingedrückt. Die Hexagrammarke bzw. die alchimistischen Zeichen wurden gelegentlich auch später noch gebraucht.

¹ Über die Formen der Rautenmarke in den einzelnen Perioden vgl. F. H. Hofmann, Kat. der Ausstellung „Altes Bayer. Porzellan“ 1909, S. 20 u. 21 und die Markentafel II im Kat. des „Europäischen Porzellans im Bayer. Nationalm.“ S. 238.

Die beim Nymphenburger Porzellan häufigen eingedrückten oder eingeritzten Zahlen 0, 1, 2 oder 1, 2, 3 sind Massenummern, wie bei der Fabrik von Wegely (vgl. S. 120). Bis 1775 etwa waren in Deutschland liegende Brennöfen gebräuchlich, die keine gleichmäßige Hitze entwickelten. Um nun zu erreichen, daß alle im Ofen befindlichen Porzellane zu gleicher Zeit gar gebrannt wurden, stellte man in der Regel drei verschieden zusammengesetzte, nach der Garbrandtemperatur abgestufte Massen und Glasuren her, und der Brenner verteilte die Stücke im Ofen nach den aufgedruckten Massenummern.¹

Über der unvergleichlichen Figurenplastik von Nymphenburg vergißt man nur zu leicht, daß die Gefäß- und Gerätekunst ein sehr achtbares Niveau einnimmt. Die Geschirrmuster können freilich kaum als besonders originell bezeichnet werden. Typisch bayrischen Charakter tragen Geschirre in bewegten Formen mit blattartig aufliegendem Rocaillewerk, dessen Ränder mit verschiedenen Farben (Blau, Purpur, Grün, Gold) gehöhnt sind. Der Dekor spielt stets die Hauptrolle bei den Nymphenburger Geschirren. Ein beliebtes Gerät, das sich in zahllosen Exemplaren erhalten hat, war offenbar das Rechaud. An ihm kann man die Wandlungen vom lebendigen Rocaillestil bis zum steifen Klassizismus gut verfolgen. Bei der Blumenmalerei lassen sich zweierlei Richtungen feststellen: Die eine lehnt sich anscheinend an Stichvorbilder an und ist etwas steif und pedantisch; die andere hält sich mehr an die Natur, doch sind die Blumen meist dicht zusammengedrängt und farbig sehr frei behandelt. Ein Beispiel der letzteren Art (um 1765) gibt die Schüssel in Abb. 110 aus einem Service, das sehr beliebt gewesen sein muß. Hier gesellen sich zu den bunten Blumen Schmetterlinge. Der Rand ist von feinem Goldlinienornament umsäumt.

Als Vorbilder für die ornamentale und figürliche Malerei dienten meist Augsburgs Stiche, vor allem aus der Werkstatt von J. E. Nilson, dessen Einfluß auf die dekorative Kunst des Rokoko in Bayern ganz enorm gewesen ist. Nilson war einer der Hauptver-

¹ Vgl. Hofmann, Das Arcanum der Nymphenburger Porzellanfabrik. S. 15, und Kat. des europ. Porzellans S. 94 Anm. 1.

mittler des späten französischen Rokoko; aber er hat den Stil in geistreicher Weise ausgedeutet und weiterentwickelt, so daß man von einem spezifisch bayrischen Rokoko reden kann. Der in Abb. 111 wiedergegebene Stich „Die Hirtenmusik“ ist für den Dekor einer Teekanne im Berliner Kunstgewerbemuseum benutzt worden. Sehr beliebt waren Bauernszenen in der Art von Teniers. Die figürlichen Malereien sind fast stets in bunten Farben gehalten, etwa in derselben Skala wie die Blumen auf der Schüssel in Abb. 110 (Hellblau, Gelb, Purpur, Grün). Eine Eigentümlichkeit von Nymphenburg sind kupfergrüne Landschaften in goldenen Rocaillespalieren. Ganz im Geiste Nilsons ist ein Geschirrdekor spalterartiger Rocaillebögen in Purpur mit goldenen Ranken und Springbrunnen. Die Gefäße und Geräte der klassizistischen Epoche mit ihren architektonisch strengen Formen ließen der Malerei nur wenig Selbständigkeit.



Abb. 112. Dame im Reifrock von Franz Bastelli. Nymphenburg, um 1755. Höhe 16 $\frac{1}{2}$ cm. Berlin, Sammlung Darmstaedter.

Nymphenburg verdankt seinen Ruhm fast allein dem Modellmeister Franz Bastelli, der nur ein Jahrzehnt, von 1754—1764, an der Manufaktur wirkte, während dieser kurzen Zeit aber eine ungewöhnlich fruchtbare Tätigkeit entfaltete. Bastelli, „ein unbekannter Italiener“, hat wahrscheinlich seine Lehrzeit in Bayern verbracht. Dafür spricht die starke Verwandtschaft seiner Arbeiten mit den Werken der Asam und anderer bayrischer Bildhauer. Aber auch in Nymphen-

burg hat er den Figurenstil nicht erst geschaffen, sondern sich an einen seiner Vorgänger angeschlossen. Das lehren eine Reihe primitiver, unbeholfener Figuren und Gruppen von Kavalieren und Damen, die uns in



Abb. 113. Der zerrissene Rock. Modell von Franz Bastelli. Nymphenburg, um 1760 bis 1764. Spätere Ausformung. Höhe 21 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

ihren gemessenen Bewegungen, in ihrer altväterischen Tracht wie die Ahnen der modisch gekleideten, sehr temperamentvollen und leichtsinnigen Gesellschaft von Bastelli's Hand anmuten. Diese frühen Figuren gehen vermutlich auf den seit 1749 bei der Manufaktur angestellten Hofbossierer Johann Georg Härtl¹ zurück. Sie sind kenntlich an den lebkuhenförmigen runden Grassoekeln, an der unsicheren Haltung ihrer langgestreckten Körper, vor allem aber am Kostüm, das viel zu reichlich bemessen ist und den Eindruck erweckt, als ob es der herrschenden Mode

nicht recht entspräche. Auch die Bemalung ist primitiv und ähnelt fast der Technik farbiger Hafnerglasuren.

In der Mitte zwischen diesen primitiven plastischen Versuchen

¹ Vgl. Hofmann, Katalog des europ. Porzellans, S. 88 Anm. zu Nr. 497. Vom gleichen Modelleur die Nr. 498—504.

und den reifen Arbeiten Bastellis steht eine Gattung von Figuren, die Hofmann¹ mit Recht als Frühwerke Bastellis ansieht. Sie unterscheiden sich äußerlich schon von der erstgenannten Gruppe

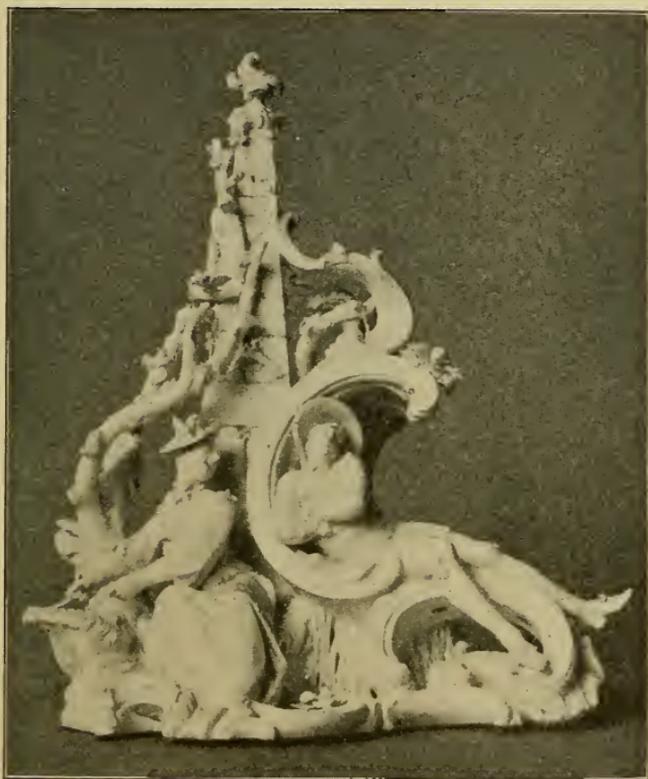


Abb. 114. Der gestörte Schläfer, von Franz Bastelli. Nymphenburg, um 1760—64. Höhe 22 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

durch ovale oder polygonale Sockel mit lotrecht geschnittenen Kanten. Manche Figuren nähern sich dem reifen Stil Bastellis so stark, daß seine Urheberschaft nicht in Zweifel gezogen werden kann. Hierzu gehört die kokette Dame im Reifrock (Abb. 112), bei der die strenge Symmetrie des monströsen, glockenförmigen

¹ Ebenda, Nr. 505—509.



Abb. 115. Pierrette aus der italienischen Komödie, von Franz Bastelli. Nymphenburg, um 1760—64. Höhe 21 cm. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

Gewandes durch die Raffung glücklich vermieden ist. Die Figur scheint von einem Nilsonschen Stich „Le jardin magnifique, Das edle Gartenwerk“ inspiriert zu sein.

Die späteren Arbeiten Bastellis um 1760 bis 1764 zeigen fast sämtlich einen flachen, geschweiften oder plastisch bewegten Rocaillesockel, der gleichzeitig als Stütze für die Figuren ausgebildet ist. Bei aller Großzügigkeit in der Konzeption des Ganzen hat Bastelli nie auf eine präzise Durchbildung im einzelnen verzichtet. Die Art, wie die Flächen scharfkantig gegeneinander abgesetzt sind (namentlich bei der Gewandung), erinnert an die Gepflogenheit der bayrischen Holzschnitzer,

deren Manier auch deutlich in der Steinplastik zu spüren ist.¹ Eigentümlich ist die Wirkung der ins Grünliche spielenden

¹ Man vergleiche auch die aus derselben Zeit stammenden bayrischen Sandsteinfliguren, z. B. das Tänzerpaar im Park des Schlosses Veitshöchheim bei Würzburg.

Glasur im Gegensatz zu dem reinen Weiß der Masse, die während der Wirksamkeit Bastellis verarbeitet wurde, dann aber, etwa seit 1765, einer anders zusammengesetzten, bläulichgrauen weichen mußte. Die leicht gefärbte Glasur füllt die Tiefen, tritt an allen vorspringenden Stellen zurück und belebt durch die wechselnde Schattierung die Form in reizvoller Weise. Das häufige Vorkommen völlig fehlerfreier, weiß glasierter Exemplare spricht dafür, daß die Bemalung oft absichtlich unterblieb, weil man diese eigentümliche Wirkung nicht dem Dekor zuliebe preisgeben wollte. So geschickt und geschmackvoll auch der Dekor der Nymphenburger Figuren in der besten Zeit ge-

wesen ist, er wurde niemals aus innerer Notwendigkeit heraus angewandt. In diesem Punkte unterscheiden sich die Figuren Bastellis ganz wesentlich von den Arbeiten Kändlers, der von vornherein mit der Bemalung rechnete und im Hinblick darauf die Form gestaltete.

Bastelli hat mehrere seiner Modelle mit der eingeschnittenen Signatur FB bezeichnet: einen Fischhändler, eine opfernde Chinesin



Abb. 116. Kolombine aus der italienischen Komödie, von Franz Bastelli. Nymphenburg, um 1760—64. Höhe 22 cm. Berlin, Sammlung Feist.

und einen Putto als Ceres.¹ Er bevorzugte die Darstellung von Kavalieren und Damen der Hofgesellschaft, von Liebespaaren und Figuren der italienischen Komödie; daneben finden sich Händler und Marktweiber, Chinesen, Kruzifixe mit Assistenzfiguren und eine Reihe von Putten als Verkörperungen griechischer Götter, der Jahreszeiten u. a. Bastelli Figuren sind außerordentlich temperamentvolle und sensible Geschöpfe, deren Gebärden spiel die feinsten Nuancen seelischer Erregung verrät. Der Sinn für das Mimische lag Bastelli als Italiener im Blute. Das zeigt sich am deutlichsten bei den Komödienfiguren mit ihren übertriebenen Gesten. Die Darstellung unwillkürlicher Bewegungen, z. B. infolge eines plötzlichen Schreckens, beherrschte er meisterlich. Die Situation einer Dame, der ein wütender Hund den Rock vom Leibe reißt (Abb. 113), während ein Kapitän (als Gegenstück) sich an ihrer Verlegenheit weidet, kann kaum besser charakterisiert werden. Von gleicher Drastik ist auch die Gruppe „Der stürmische Galan“: ein Kavalier nähert sich in zudringlicher Weise einer stark dekolletierten Dame, die sich, laut schreiend und gestikulierend, seiner Umarmung zu entziehen sucht, während Amor mit dem Bogen auf den temperamentvollen Liebhaber einschlägt. Manche Darstellungen scheinen von Nilson beeinflusst, wenn auch direkte Vorbilder bisher nicht nachgewiesen werden konnten. Die Gruppe „Der gestörte Schläfer“ (Abb. 114) mutet wie ein launiges Gegenstück zu dem Nilsonschen Stich „Die Hirtenmusik“ (Abb. 111) an. Auch die große Jagdgruppe,² die sich auf einem Postament von Rocaillen aufbaut, ähnelt einem Stich von Nilson „Der Morgen“. Die Darstellung der italienischen Komödianten entsprach seinem Naturell offenbar am besten. Er hat den Charakter jeder einzelnen Figur über das Typische hinausgehoben und außerordentlich fein individualisiert. Zu der Pierrette (Abb. 115) gehört als Partner ein Pierrot, der die Blendlaterne trägt und mit dem Zeigefinger nach der Seite deutet, während die Dame mit dem Finger nach der entgegengesetzten

¹ Ausstellung „Altes Bayerisches Porzellan“, München 1909, Kat. Nr. 604, 639 u. 661.

² Abb. bei Hofmann, Das europ. Porzellan, Nr. 565 Taf. 30.

Seite weist, wo sie einen sicheren Schlupfwinkel entdeckt hat. Wie zart ist in der ganzen Haltung der Pierrette, in der Neigung des Köpfchens schon die Verheißung einer süßen Schäferstunde angedeutet! Die Kolombine (Abb. 116) ist wohl die Partnerin des bekannten Harlekin mit dem Kater¹ als Säugling im Wickelbett. Sie hält in der Linken ein Schüsselchen, in der erhobenen Rechten einen Löffel, um das schreiende Wickelkind zu füttern. Das männliche Gegenstück zur Harlekine (Abb. 117) ist ein Harlekin, der das linke Bein vorstreckt und mit der erhobenen Rechten die italienische Gebärde des „fare la fica“ macht.² Die Dame mit dem Fiaschetto (Abb. 118) gehört vielleicht ebenfalls zu den Figuren der italienischen Komödie. Auch bei ihr fällt



Abb. 117. Harlekine aus der italienischen Komödie, von Franz Bastelli. Nymphenburg, um 1760—64.

¹ Vgl. Valentini, Trattato su la Commedia dell'Arte, ossia improvvisa. Maschere Italiane, ed alcune scene del Carnevale di Roma. Berlin 1826, Taf. 19 u. S. 29 u. 33. — Danach wurden Katzen wie Säuglinge eingewickelt und am Schwanz mit einer Ziehschnur versehen, mittels der man die Tiere zum Schreien brachte.

² Abb. bei Hofmann, „Altes Bayerisches Porzellan“, Kat. Nr. 576, Taf. 4. Die Stellung der Harlekine ist übrigens ähnlich wie auf der Radierung Watteaus „Die italienische Schauspielergesellschaft.“ Der Harlekin mit dem Katerkind findet sich in Gersaints Firmenschild auf einem Bild rechts an der Wand.

der sprechende Ausdruck der Gesichtszüge auf, der durch die Neigung des Köpfchens noch verstärkt wird. Das Bayrische Nationalmuseum in München bewahrt seit kurzem eine aus der Pfarrkirche zu Vilseck (Oberpfalz) stammende Kreuzigungsgruppe, die besonders deutlich den Zusammenhang zwischen Bastelli und der bayrischen Bildhauerschule (Asam, Straub, Günther, Boos u. a.) erkennen läßt.¹ Eine Reihe von Arbeiten der Nymphenburger Manufaktur kann man nicht mehr mit Bastelli, aber auch noch nicht mit seinem Nachfolger Auliczek in Verbindung bringen. Hier könnten einheimische Künstler in Frage kommen.

Nach Bastellis Tod im Jahre 1764 wurde Dominikus Auliczek an seine Stelle als Modellmeister berufen. Auliczek war zu Policzka in Böhmen geboren.² Er besuchte die Akademie in Wien und ging dann nach Paris, London und Rom. Dort studierte er Anatomie und bildete sich bei Cajetano Chiaveri (dem Erbauer der Dresdener katholischen Hofkirche) in der Architektur aus. Bei einem Preisausschreiben der Akademie errang er einen ersten Preis. 1763 kam er nach München. Für den Nymphenburger Schloßpark schuf er eine Reihe von Götterstatuen u. a., die sein Können nicht gerade im günstigsten Lichte zeigen. Auliczek reicht an seinen berühmten Vorgänger nicht im entferntesten heran. Seinen schwülstigen, von den mannigfachsten Einflüssen durchkreuzten Stil hat Hofmann³ treffend charakterisiert. Erinnerungen an römische Barockbrunnen wirken sichtlich bei der 57 cm hohen Flora-Amphitrite-Gruppe und ähnlichen Arbeiten nach. Anatomisch gewissenhaft, aber ohne jeden Schwung ist ein schmiedender Vulkan von 39 cm Höhe. Sehr bekannt, namentlich durch späte Ausformungen in Terrakotta vom Anfang des 19. Jahrhunderts, sind seine Tierhatzgruppen (25)

¹ Zwei farbig bemalte Assistenzfiguren gleichen Modells in der Sammlung Darmstädter-Berlin. Europäisches Porzellan des 18. Jahrh. Berlin 1904, Nr. 988 u. 989. Der Johannes abg. Taf. 36.

² Vgl. die bei Hofmann, Das europäische Porzellan, S. 51 angeführte Literatur.

³ Münchner Jahrbuch 1909, II, S. 66 f.: Eine Nymphenburger Porträtbüste.

nach Ridingers Stichen. Man sieht sie freilich selten in guten Ausformungen mit gleichzeitiger Bemalung. Das beste, was Auliczek geschaffen hat, sind verschiedene Porträtreliefs im Stil gleichzeitiger Medaillen, deren eins, „Dominikus Auliczek“ bezeichnet, dem Typus nach vermutlich das Selbstbildnis darstellt, das in der Biographie Auliczeks¹ erwähnt wird. In dieser Biographie findet sich in dem Verzeichnis der für die Porzellanmanufaktur gearbeiteten Stücke die Bemerkung: „Des Herrn Grafens von Haimhausen Exzellenz eine Büste; dieses Stück ist nach der Lebensgröße und auf einem Postamente“. Das Werk wurde vor kurzem im Gebäude der Kgl. Bergwerks- und Salinenamt-Administration in München wieder aufgefunden und dem Bayerischen Nationalmuseum in München überwiesen.² Die 45 cm hohe, teilweise bemalte Büste ruht auf



Abb. 118. Dame mit Fiaschetto, von Franz Bastelli. Nymphenburg, um 1760 bis 1764. Höhe 20 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

¹ Karl Trautmann, Kurzgefaßte Nachricht von dem churbaierischen Hofbildhauer und Modellmeister Herrn Dominicus Auliczek. Abdruck aus dem „Augsburgischen monatlichen Kunstblatt“ v. 31. Aug. 1772. Altbayerische Monatsschrift, herausgeg. v. Histor. Verein von Oberbayern, 2. Jahrg. 1900, Heft 1, S. 25 ff.

² Hofmann, Münchner Jahrbuch 1909, S. 66. Mit Abb.

einem Rocaillesockel mit dem gräflichen Wappen. Der nach rechts oben gewandte Kopf ist von dichtem Lockenhaar wirkungsvoll umrahmt. Selbst wenn, wie Hofmann annimmt, ein Gesichtsabdruck nach dem Leben die Grundlage für das Porträt gebildet hat, so bleibt doch die Auffassung des Ganzen, die vornehme Haltung und der lebendige Ausdruck eine eigene Leistung des Künstlers.

Auliczek wurde 1797 pensioniert, als der ehemalige Frankenthaler Modellmeister J. P. Melchior in die Manufaktur eintrat. Melchiors Arbeiten für Nymphenburg beanspruchen freilich kein allgemeines Interesse. Er schuf eine Reihe von allegorischen Gruppen, Medaillons und Porträtbüsten der Mitglieder des bayrischen Herrscherhauses, vornehmlich in Biskuitporzellan.

Die kleineren deutschen Porzellanfabriken.

Ansbach - Bruckberg.

Im Jahre 1758(59) war unter der Regierung des Markgrafen Karl Alexander aus dem Hause Hohenzollern in der alten Fayencefabrik zu Ansbach mit Hilfe von Meißener Arbeitern eine Porzellanmanufaktur begründet worden, die um 1762 nach dem fürstlichen Jagdschloß Bruckberg verlegt wurde. Die künstlerische Leitung lag in den Händen von Johann Friedrich Kändler, einem Vetter des berühmten Meißener Modellmeisters. Aus der Frühzeit stammen vermutlich die Kopien einer Reihe von Götterfiguren aus der Fabrik von Wegely nach den Originalen im Schlosse zu Ansbach. Selbständigeren Charakter tragen die 12 bis 14 cm hohen exotischen Figuren (Türken, Perser, Inder, Tataren), die etwa gleichgroßen Komödienfiguren, Liebespaare, Götter und Halbgötter. Eine Madonna vom selben Modelleur gibt die Abb. 118 wieder. Die Figuren fallen durch die Steifheit der Haltung, die krallenartig gebildeten Finger und die kleinen verkniffenen, rötlich gemalten Augen auf. Als Modelleur kommt der Nachfolger von Kändler, Bildhauer Laut in Betracht.

Als Blumenmaler werden Kahl und Schreitmüller genannt, als Landschaftsmaler der in Frankreich gebildete Stenglein. Inter-

essant ist es zu beobachten, wie die Ansbacher Nachbildungen des von Friedrich dem Großen geschenkten Berliner Tafelgeschirrs im Neuzieratmuster mit grünen Randzwickeln einen durchaus süd-deutschen Charakter angenommen haben (vgl. S. 125).

Die Untersuchungen über die Marken von Ansbach sind noch ebensowenig abgeschlossen wie über die Erzeugnisse der Manufaktur selbst. Die häufigste Marke auf Geschirren ist ein A (Initial des Markgrafen Alexander, nicht von Ansbach, das im 18. Jahrhundert Onolzbach hieß). Dieses A kommt auch in Verbindung mit dem Wappen der Stadt Ansbach (Bach mit drei Fischen), seltener mit einem heraldischen Adler in Unterglasurblau vor. Das A scheint seit der Verlegung der Fabrik nach Bruckberg geführt worden zu sein. Bei Figuren findet sich fast stets das mit dem Trockenstempel eingedrückte Ansbachische Wappen.

Kelsterbach.

In der 1758 begründeten Manufaktur zu Kelsterbach a. Main in Hessen-Darmstadt wurde neben Porzellan auch Fayence fabriziert. Nach Drach¹ stellte man 1769 die Porzellanfabrikation ein, nahm sie aber 1789 wieder auf. Von Bedeutung sind sicher nur die Erzeugnisse der ersten Periode. Eine Reihe figürlicher Arbeiten hat Braun² zusammengestellt. Verschiedene Gruppen und Figuren erweisen sich als Nachbildungen von Meißen, Frankenthal und Nymphenburg, z. B. ein Hanswurst in ge-



Abb. 118. Madonna. Ansbach-Bruckberg, um 1770. Höhe 21 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

¹ A. v. Drach, Die Porzellan- und Fayencefabrik zu Kelsterbach a. M. Bayrische Gewerbezeitung 1891. S. 481 ff.

² E. W. Braun, Über Kelsterbacher Porzellanfiguren. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908. S. 898 ff. Mit 8 Abb.

bückter Haltung mit dem Hute in den Händen, nach einem Modell von Kändler, die Gruppe „der Lauscher am Brunnen“ nach Nymphenburger bzw. Frankenthaler Modell. Das Kelsterbacher Inventar von 1769 nennt Antonius Seefried einen „unvergleichlichen

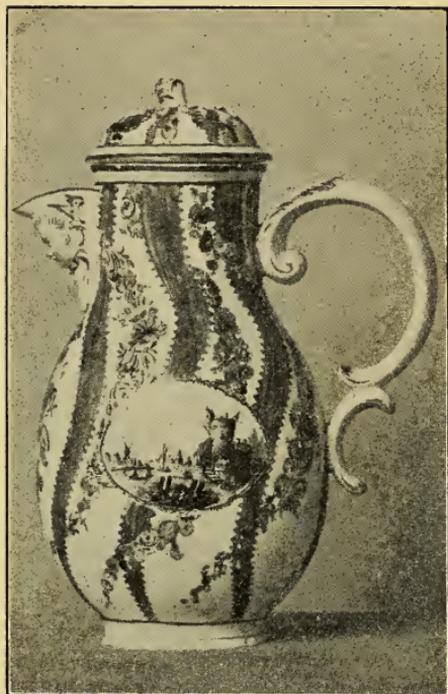


Abb. 119. Kaffeekanne mit violetten Streifen, bunten Blumen und mehrfarbiger Landschaft. Ansbach, um 1770.

Bossierer“. Von ihm stammen allein 55 Modelle. Alle bisher bekannten Figuren dieses an Bastelli sich anlehrenden Künstlers sind weiß glasiert. Braun vermutet, daß Seefried vorher in Nymphenburg gearbeitet hat. In den Proportionen sind die Figuren freilich viel gedrungener, in den Bewegungen weniger temperamentvoll und in der Durchbildung flüchtiger. Das Bewegungsmotiv einer weiblichen Figur, die vor einer Schlange entsetzt zurückschrickt, geht auf die von einem Hund angefallene Bastellische Dame (Abb. 113) zurück.

Die Marke von Kelsterbach ist das Monogramm HD unter der Krone, eingepreßt oder in Unterglasurblau. Daneben findet sich das HD in Purpur ohne die Krone und das verschlungene HD in Kursivschrift unter der Glasur.

Pfalz-Zweibrücken.¹

Die „feine Geschirr- und Porzellanmanufaktur“ des Herzogtums

¹ Emil Heuser, Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur. Neustadt a. d. H., 1907.

Pfalz-Zweibrücken wurde 1767 unter Christian IV. im Schlößchen Gutenbrunn bei Zweibrücken durch den Physiker Dr. Stahl errichtet. Sie war nur bis etwa 1775 in Betrieb. Technischer und künstlerischer Leiter war der vorher in Höchst tätige Modellmeister Laurentius Russinger, der freilich schon 1768 wieder ausschied. An seine Stelle trat der Bossierer Höckel als Modelleur. Für die „ordinäre“ Ware (Blauporzellan) verwandte man einheimisches Kaolin aus einer Grube bei Nohfelden, für das feine Porzellan nahm man dagegen Passauer Erde. Die Fabrikation scheint sich in der Hauptsache auf Gebrauchsgeschirr erstreckt zu haben. Das in schlichten Formen gehaltene Geschirr wurde fast ausschließlich mit bunten Blumen dekoriert. Figürliche Arbeiten sind bisher nicht nachgewiesen worden. Das Inventar der Fabrik von 1767 (Heuser, S. 50 f.) führt u. a. Harlekine, Mohren- und Pandurenköpfe auf.¹

Die Marke von Pfalz-Zweibrücken, ein aus PZ gebildetes Monogramm in Kursivschrift, kommt sowohl in Blau unter der Glasur wie in Blau oder anderen Farben auf der Glasur vor (Markentafel bei Heuser a. a. O.).

F u l d a.

Die „Fürstlich Fuldaische feine Porzellanfabrik“ wurde in der Mitte der 60er Jahre unter Fürstbischof Heinrich von Bibra (1759 bis 1788) durch Nicolaus Paul, einen ehemaligen Arbeiter der Fabrik von Wegely in Berlin, begründet. Sie bestand bis 1780. Die Leitung führte Abraham Ripp. Die Marke ist ein einfaches, häufiger ein Doppel-F in Kursivschrift, oder ein Kreuz in Unterglasurblau.

Die Erzeugnisse der Fuldaer Fabrik waren früher fast unbeachtet. Jetzt gehören die figürlichen Arbeiten zu den gesuchtesten und kostspieligsten Objekten des Kunsthandels. Sie scheinen fast alle aus der Hand eines einzigen Modelleurs hervorgegangen zu sein. Wegen der Ähnlichkeit der Fuldaer Figuren mit den Arbeiten des Frankenthaler „Meisters der Chinesenhäuser“ (Abb. 101, 102) hat

¹ Vgl. auch das Verzeichnis der Porzellane aus Stahls Besitz, offenbar Erzeugnisse der Pfalz-Zweibrücker Manufaktur, bei Heuser a. a. O. S. 151.

Brüning¹ vermutet, es könne sich um ein und denselben Modelleur handeln. Doch sind die Fuldaer Figuren viel steifer in der Haltung und auch weniger durchmodelliert. Auf Beziehungen zu Frankenthal deutet die Fuldaer Kopie einer Frankenthaler Tänzerin² im Reifrock, mit Blumengirlande in den seitwärts gestreckten Händen

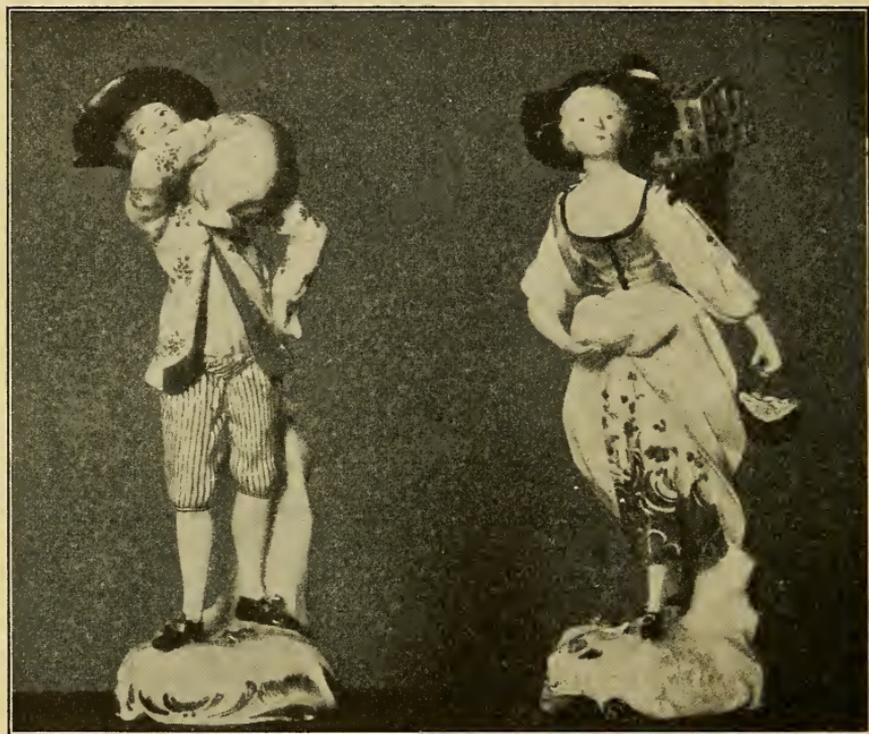


Abb. 120. Bauer und Bäuerin. Fulda, um 1770—75. Höhe 14 cm. Berlin, Sammlung Feist.

(Schloß Wilhelmsthal bei Kassel). Zweifellos liegt der Hauptvorzug der Fuldaer Figuren in der Schönheit von Masse und Glasur und in dem außerordentlich gewählten, stets variierten Dekor, der in dieser späten Zeit seinesgleichen sucht. Typisch sind die gewölbten weißen

¹ Porzellan 1907. S. 194.

² Katalog der Ausstellung „Altes Bayerisches Porzellan“, München 1909. Nr. 1592. Abb. Taf. 21.

Sockel mit sparsam gemaltem Gras, Moosauflagen und farbig gehöhten Reliefrocaillen. Ähnlich wie in Frankenthal liebte man die Kontrastwirkung zwischen lebhaften reinen Farben und dem aus-



Abb. 121. Musikgruppe. Fulda, um 1770—75.
Höhe 39 cm. Berlin, Sammlung Feist..

gesparten Weiß des Porzellans. Bei dem sacktragenden Bauern in Abb. 120 entsprechen sich die Streublumen auf dem weißen Rock und die Rocaillen am Sockel (purpur), das Futter der Jacke und die Schleifen der Schuhe (grün); die Hosen sind in Eisenrot gestreift.

Bei der Geflügelhändlerin korrespondiert der Käfig mit den Streublumen am Rock (grün), die Rocailleborte am Rocksäum ist in Eisenrot gehalten, der Sockel an den Rocailles mit Purpur gehöht. Auch bei der konzertierenden Familie (Abb. 121) ist die Gruppierung der Farben so geschickt gewählt und zu einem harmonischen Akkord zusammengestimmt, daß die Schwächen der plastischen Durchbildung wenig auffallen. Das Kasseler Museum birgt eine große Zahl ausgezeichnete Figuren und Gruppen, das Schlößchen Wilhelmsthal bei Kassel eine ganze Serie von Musikanten, Tänzern, Tänzerinnen und Schäfergruppen.

Das Fuldaer Geschirr zeichnet sich ebenso wie die Figuren durch die Feinheit von Masse und Glasur und die technisch vollendete Malerei aus, bietet aber sonst wenig Bemerkenswertes. In der Rokokoperiode bevorzugte man bunte Blumen und Früchte als Dekor. Eisenrote Streublumen finden sich auf Tassen in einem Muster von Rocailles und Rauten. Als Dekor der etwas plumpen klassizistischen Geschirre wählte man Puttenszenen in Purpur, antikisierende Medaillons an Schleifen u. a.

K a s s e l.

Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bestand in Kassel eine Fayencefabrik, in der hauptsächlich Blaugeschirr in Delfter Art hergestellt wurde. Mit dieser vereinigte man 1766 eine Fabrik von „echtem Porzellan“, die bis 1788 bestehen blieb. Aus Fulda stammte der Arkanist Nicolaus Paul und der Bossierer Franz Joachim Heß, aus Fürstenberg der Modellmeister und Oberdreher J. G. Pahland und der Bossierer Friedrich Künckler. Zu einigermaßen befriedigenden Ergebnissen gelangte man jedoch erst nach mehreren Jahren. Seit 1769 wurde als Fabrikmarke der hessische Löwe bzw. HC (Hessen-Cassel) in Unterglasurblau geführt.

Dem Kasseler Porzellan kommt nicht mehr als lokale Bedeutung zu. Die Fabrikation von Gebrauchsgeschirr, hauptsächlich Blauporzellan, stand obenan. Ein Inventar von 1776 nennt als figürliche Arbeiten Bacchusgruppen, eine Dianagruppe, eine Pallasgruppe, Pferdebezwinger (Nachbildungen der Sandsteingruppen von

J. A. Nahl im Augarten zu Kassel), Hirsch- und andere Tiergruppen, Gruppen der Jahreszeiten und Bettlergruppen. Eine farbig bemalte Winzerin besitzt das Hamburger Museum.

Die Thüringer Porzellanfabriken.

Während die meisten deutschen Porzellanmanufakturen ihre Existenz fürstlicher Laune verdankten und als Luxusunternehmen oft erhebliche Zuschüsse erforderten, um ihren Betrieb aufrecht zu erhalten, waren die zahlreichen Fabriken des Thüringer Waldes als kaufmännische Unternehmen darauf angewiesen, sich soweit als irgend möglich selbst zu unterhalten; ihr Ziel richtete sich vor allem darauf, den Markt mit wohlfeilerer Ware zu versorgen, die auch breiteren Schichten des Volkes erschwinglich war. Die Thüringer Fabriken waren nicht imstande, hervorragende Künstler heranzuziehen, wie die berühmten großen Manufakturen, aber ihre Erzeugnisse haben den Reiz der Urwüchsigkeit und Bodenständigkeit. Die Figuren von Veilsdorf, Volkstedt, Gotha, Wallendorf und Limbach wirken im Vergleich mit den Schöpfungen von Meißen, Wien, Nymphenburg, Höchst, Frankenthal u. a. wie harmlose naive Provinzler neben Kavalieren und Damen der höfischen Kreise.

Im Rahmen dieses Buches kann nur kurz auf die Hauptfabriken eingegangen werden. Zur näheren Orientierung sei auf das umfassende Werk von Graul und Kurzwelley hingewiesen¹.

Volkstedt.

Im Jahre 1760 erhielt Georg Heinrich Macheleid die alleinige Konzession zur Fabrikation von Porzellan in Schwarzburg-Rudolstadt. Die Volkstedter Fabrik wurde 1762 von Macheleid gegründet und 1767 an den Erfurter Christian Nonne verpachtet. Nach Auflösung der Volkstedter Sozietät 1797 ging sie durch Kauf an den Prinzen Ernst Constantin von Hessen-Philippsthal über, der sie an

¹ Altthüringer Porzellan, von R. Graul und A. Kurzwelley. Leipzig 1909. E. A. Seemann.

die Kaufleute Greiner und Holzapfel in Rudolstadt verkaufte. Die anfangs von Volkstedt gebrauchte Marke, die gekreuzten Gabeln des Schwarzburgischen Wappens, wurde zweifellos in der Absicht, die Käufer zu täuschen, so gezeichnet, daß sie von der Meißener Schwertermarke schwer zu unterscheiden war. Als 1787 der Kurfürst von Sachsen energisch dagegen protestieren ließ, begnügte sich Volkstedt mit einer Gabel. Unter Holzapfel und Greiner trat seit 1804 an Stelle der Gabelmarke ein R (Rudolstadt).

In der Volkstedter Fabrik begann man mit der Herstellung von Weichporzellan.¹ Das Hartporzellan hat, besonders in der Frühzeit, einen kalten grauen Ton und eine unreine Glasurhaut; diese ist vielfach blasig, rissig und mit Rußteilchen durchsetzt. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurde der Scherben leichter und transparenter, die Glasur fast rein weiß, zugleich aber auch „speckiger“. Mit Vorliebe verwandte man plastischen Zierat an Geschirren, der sich oft ziemlich zügellos, dafür aber immer amüsant gebärdet. Sehr beliebt war das von Meißen übernommene „Alt-Brandenstein“-Muster, das mit lebhaft bewegtem plastischem Rocaillewerk verquickt wurde. Als Dekor wählte man bunte deutsche Blumen in Meißener Art. Auch sonst hat Meißen vielfach anregend gewirkt. Besonders charakteristisch sind große Potpourrivasen mit stehenden Kostümfiguren auf den konsolartigen Henkeln, sitzenden Putten als Deckelbekrönung und bunt gemalten Landschaften oder Blumenbuketts. Ein ausgezeichnetes Beispiel der trefflichen Figurenmalerei bietet das Solitaire für die Schwarzburgische Prinzessin Maria Sibylle (Abb. 122) aus der Zeit um 1770. Die bunten, von Figürchen belebten Landschaften in feinen Goldkartuschen sind in Punktiermanier gemalt. 10 bis 15 Jahr später mag das im Hamburger Museum befindliche Frühstückservice entstanden sein, das mit Figurenszenen in Eisenrot nach Stichen Chodowieckis, vielleicht von der Hand des Malers Franz Kotta, bemalt ist. In dieser Zeit hat die Volkstedter Fabrik ihren Höhepunkt erreicht.

¹ E. Zimmermann, Ein deutsches Frittenporzellan des 18. Jahrhunderts. Monatshefte für Kunstwissenschaft I. Jahrg. 1908. S. 360 ff.

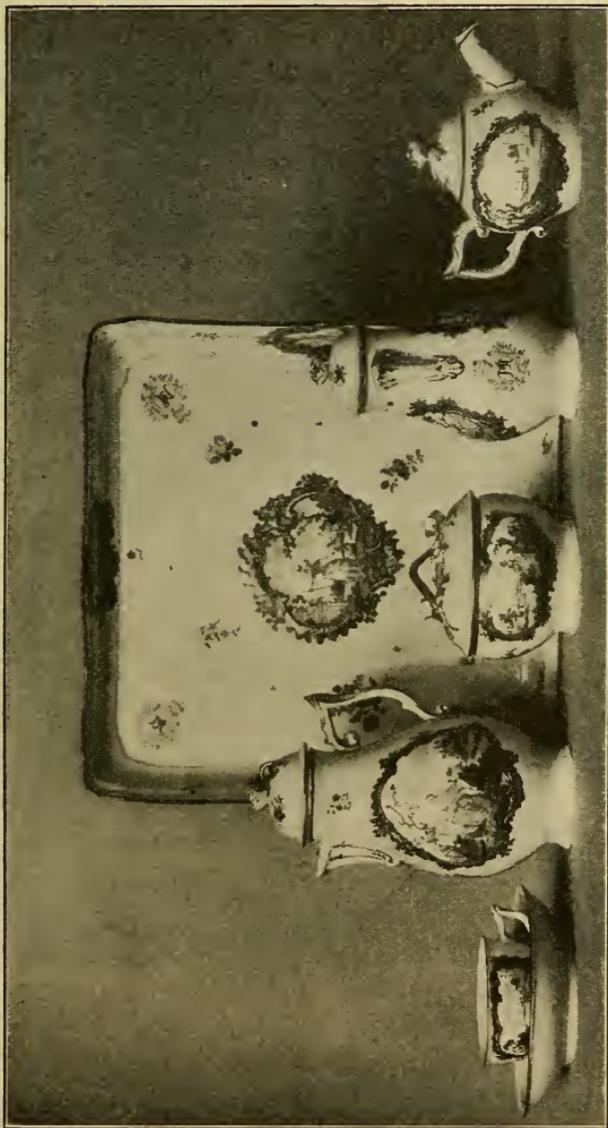


Abb. 122. Solitaire der Prinzessin Maria Sibylle v. Schwarzburg. Volkstedt, um 1775.
Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Nach einem Preisverzeichnis von 1795, das 90 verschiedene Gruppen, Figuren, Büsten, Basreliefs und Tiere anführt, kann die figürliche Produktion nicht gering gewesen sein. Doch gibt es nur

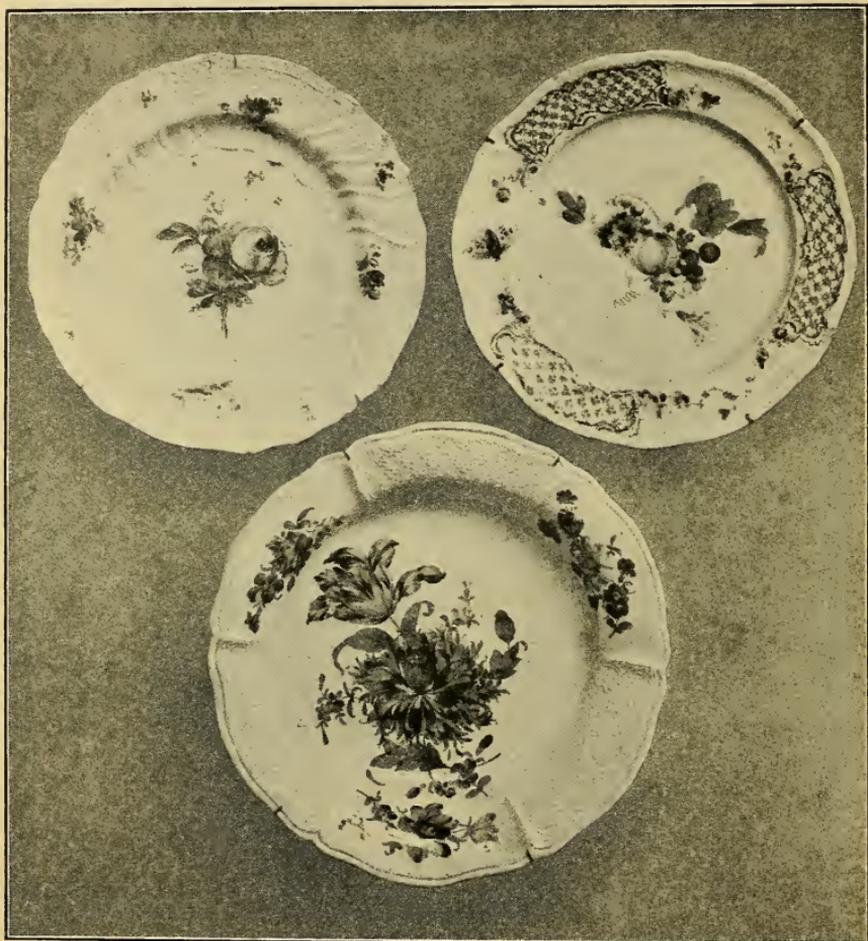


Abb. 123. Teller mit bunten Blumen. Veilsdorf, um 1770—75. Aus Graul und Kurzweily, Altthüringer Porzellan.

wenige durch Marken gesicherte Volkstedter Figuren: die Gruppe eines stehfüßigen Hirten mit einem Hund, der eine Gans packt, Puttenfiguren, Grenadiere mit Gewehr und eine Tierhatzgruppe. Als Volkstedter Fabrikate lassen sich danach eine Reihe von Gruppen

und Figuren mit ländlichen Motiven feststellen. Der genannte Franz Kotta schuf gemalte oder in Relief gesetzte und bemalte Bildnisse, wie es scheint, auch Bildnisstatuetten.

Veilsdorf.

Die vom Prinzen Eugen von Hildburghausen begründete Manufaktur zu Kloster-Veilsdorf begann 1760 mit der Fabrikation. Der Prinz bemühte sich, das Unternehmen in jeder Weise zu fördern, indem er Kupferstiche und Erzeugnisse fremder Manufakturen ankaufte und den Absatz der Waren möglichst zu heben suchte. Der finanzielle Erfolg war gering. Nach dem Tode des Prinzen (1795) ging die Fabrik in den Besitz des Herzogs Friedrich von Sachsen-Altenburg über, der sie an die Söhne



Abb. 124. Von Amor gefesselte Frauen. Kloster-Veilsdorf, um 1770. Höhe 13 cm. Leipzig, Kunstgewerbemuseum.

von Gotthelf Greiner in Limbach und an die Firma Friedrich Christian Greiner in Rauenstein verkaufte. Die Familie Greiner behielt die Fabrik bis 1822. — Die Hauptmarke von Veilsdorf ist ein verschlungenes CV unter Glasur in mehreren Variationen.

Selten erscheinen die beiden Buchstaben getrennt nebeneinander. Man scheute sich auch nicht, gelegentlich die Meißner Schwertermarke zu imitieren. Durch ein spitzwinkeliges V und ein undeutlich gezeichnetes C ließ sich die Täuschung unschwer erreichen.

Auffallend ist die schöne milchweiße Masse und die reine Glasur. Die Malerei erreichte eine hohe Stufe der Vollendung. Am bekanntesten sind Geschirre in einem Muster von Rocailles und blütenbesetztem Gitterwerk, bemalt mit bunten, außergewöhnlich duftig und flott behandelten Blumen und Früchten (Abb. 123). Rosa-violett, Purpur, Gelb, zweierlei Grün und leuchtendes Eisenrot herrscht vor. Auch bunte Chinoiserien in den erwähnten Farben kommen vor; ferner Landschaften, japanische Dekors in Blau oder Purpur, Figuren in der Art von Teniers, Amoretten in Bouchers Manier u. a. Seit den 80er Jahren wandte man sich dem Klassizismus zu.

Nur wenige Veilsdorfer Figuren tragen die Fabrikmarke. Vielfach verhelfen die eingeritzten Zeichen zur Bestimmung der Veilsdorfer Herkunft. Sicher ist eine Folge derb modellierter Götterfiguren mit dunklem Inkarnat und kräftig aufgetragenem Rot. Ihnen schließen sich Gruppen von Faunen und Amoretten an, ferner Potpourrivasen mit figürlichem Beiwerk, Leuchter mit kletternden Faunen und Nymphen nach französischem Vorbild in Silber. Neben diesen mythologischen Vorwürfen finden sich dem Alltag abgelauschte Motive: Kinderfiguren, Kavalier und Damen. Einen wesentlichen Fortschritt, sowohl technisch wie künstlerisch, bedeuten die Arbeiten der 70er Jahre. Aus dieser Zeit stammt die gut komponierte Gruppe zweier von Amor gefesselter Mädchen (Abb. 124); es entstanden ferner einige größere Göttergestalten und Figuren in Verbindung mit Vasen und Obelisk. Manche dieser letztgenannten Figuren erinnern an Frankenthaler Arbeiten der 60er Jahre. Typisch ist ein Dekor von flott gemalten Streublumen in Eisenrot. Der unter Volkstedt genannte, vor 1783 in Veilsdorf tätige Franz Kotta ist offenbar der Modelleur einiger Büsten fürstlicher Persönlichkeiten. Die außerordentlich lebendig modellierte Büste des Prinzen Eugen von Hildburghausen

ist künstlerisch so bedeutend, daß sie lange Zeit als Nymphenburger Arbeit angesehen wurde.¹

G o t h a.

Die Gothaer Manufaktur, eine Gründung des Geheimrats Wilhelm v. Rotberg im Jahre 1757, entwickelte sich aus bescheidenen Anfängen heraus zu großer Leistungsfähigkeit. Rotberg gewann 1772 drei tüchtige Künstler: Christian Schulz, J. G. Gabel und Johann Adam Brehm, die zehn Jahre darauf die Fabrik pachteten. 1802, sechs Jahre nach Rotbergs Tod, ging die Manufaktur in den Besitz des Erbprinzen August von Gotha über. Den bisherigen Pächtern wurde Egidius Henneberg als Mitpächter an die Seite gesetzt, der die Fabrik von 1813 bis zu seinem Tode 1834 allein leitete. — Die frühen Arbeiten von Gotha tragen als Marke fast ausnahmslos ein R, den Anfangsbuchstaben von Rot-



Abb. 125. Kaffeekanne mit Streublumen in Gold und Silber. Gotha, um 1780. Hamburg, Museum für Kunst und Kunstgewerbe. Aus Graul und Kurzwelly, Altthüringer Porzellan.

berg, in Unterglasurblau. Wahrscheinlich wurde das R bald nach 1787 durch die Abkürzung des Namens Rotberg = Rg, bzw. R. g. ersetzt. Mitte der 90er Jahre kannte man nur R. g. als Marke von Gotha. Seit 1805 sollte nach dem Pachtvertrag der Name „Gotha“ als Marke geführt werden. Trotzdem findet

¹ Die Bestimmung der Büste als Veilsdorfer Arbeit geht auf A. Mundt in Leipzig zurück.

sich häufig noch ein G in Blau unter der Glasur, in Schwarz oder in Eisenrot. Die Marke „Gotha“ erscheint in Schwarz oder Eisenrot. Nach Stieda wurde seit den 30er Jahren des 19. Jahrh. ein Stempel mit einer auf einem Berggipfel stehenden Henne (Henneberg) und der Umschrift „Porzellanmanufaktur Gotha“ gebraucht.

Die Gothaer Manufaktur verdankt ihren Ruf in erster Linie den ausgezeichneten Geschirren, die seit den 80er Jahren entstanden. Masse und Glasur sind von einer technischen Vollkommenheit wie bei keiner zweiten Thüringer Fabrik. Von vornherein verzichtete man auf Massenfabrikate und befaßte sich lieber mit Servicen geringeren Umfangs, wie Solitaires, Tête-à-têtes, Kaffee- und Teeservicen, auf deren Dekor meist größere Sorgfalt verwendet wurde. Das wundervolle, um 1780 entstandene Kaffee- und Teeservice (Kanne Abb. 125) im Hamburger Museum kann den Vergleich mit den Erzeugnissen größerer und berühmterer Manufakturen wohl aushalten. Es ist mit Streublumen in Gold und Silber und Randbordüren in Blau und Gold dekoriert. Die Blumenmalerei ist trotz sorgfältiger Ausführung stets flott und malerisch gehalten. Frühzeitig wandte sich Gotha dem Klassizismus zu; es ging dabei eigene Wege, wenn auch Einflüsse von Fürstenberg, Berlin, Meißen, Sèvres und Wien unverkennbar sind. In den 90er Jahren entstanden die bekannten einfachen Geschirre in antikisierenden Formen, mit Braun in Braun gemalten Ruinenlandschaften oder antiken Profilköpfen. Gegen Ende des Jahrhunderts wurden griechische Vasenmalereien rotfigurigen Stils als Dekor edel geformter Gefäße kopiert. Eine besondere Spezialität waren Silhouettentassen mit ungewöhnlich fein gemalten Porträts in Goldrahmen mit Palmzweigen und Blumengewinden. Die Gothaer Vasen gehören zum besten, was die deutsche Porzellankunst an Gefäßformen geschaffen hat.

Die figürliche Plastik tritt dagegen stark zurück und beschränkt sich fast ganz auf das Biskuit. Der Einfluß von Fürstenberg ist deutlich zu spüren. Porträtbüsten, Porträtmedaillons und antike Köpfe waren bevorzugt.

Wallendorf.

Die 1764 konzessionierte Wallendorfer Fabrik hat, wie Limbach, Volkstedt u. a. mit ihrer Marke, einem W in Unterglasurblau, die Meißener Schwerter vorzutauschen versucht. Die sächsische Regierung erließ als Gegenmaßregel ein Einfuhrverbot auf Wallendorfer Porzellan. Seit 1778 soll angeblich nur noch ein kleines w als Marke geführt worden sein. Wallendorf hat neben dem gewöhnlichen, für Massenabsatz bestimmten Geschirr auch feine Ware hergestellt. Eine Spezialität waren braune Glasuren, tiefschwarze und tiefblaue Gründe mit bunten Bildern in ausgesparten Feldern.

Die Bestimmung der Wallendorfer Figuren ist besonders erschwert, weil vielfach die Marken fehlen. Das Verkaufsbuch von 1770 erwähnt Darstellungen der Monate, Weltteile, Planeten, Jahreszeiten, Götter, Jäger und Soldaten. Die offenbar der Frühzeit angehörenden, auf Rocaillesockeln stehenden Figuren sind lebendig in den Bewegungen, aber in den Einzelheiten flau modelliert. Hierher gehören z. B. ein Merkur, ein Chronos, der sein Kind verzehrt, eine Diana, ein Apoll mit der Leier und eine Reihe von Landleuten.* Nach diesen durch Marken gesicherten Stücken lassen sich andere Figuren von Landleuten, Kavalieren und Damen als Wallendorfer Fabrikate bestimmen. Zu den besten Arbeiten gehören zwei Winterfiguren, ein Herr und eine Dame mit Muffen. Gegen Ende des Jahrhunderts entstand eine Folge von Berufsdarstellungen: der Astronom, der Bildhauer, der Kaufmann und eine Folge musizierender Herren.

Gera.

Die 1779 begründete Fabrik zu Gera hatte anfangs mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Bis 1782 war sie ein Filialunternehmen von Volkstedt, dann entwickelte sie sich selbständig. — Die Marke von Gera war von Anfang an ein G unter Glasur. Die Ähnlichkeit mit der Gothaer Marke ist oft sehr groß. Auf späten Geraer Fabrikaten kommt der Name „Gera“ ausgeschrieben und unterstrichen in Rot auf der Glasur vor.

Die Formen der Geschirre sind fast durchweg klassizistisch. Einzeltassen zu Geschenkzwecken bildeten einen Hauptartikel: sie wurden mit Thüringer Ansichten, Silhouetten und Kupferstiche nachahmenden Bildchen auf holzartig gemasertem Grund bemalt. Über die Geraer Figuren ist man ziemlich spärlich unterrichtet. Eine Serie von Musikanten auf Natursockeln, in langen bunten Röcken und Eskarpins, und eine Folge von Landleuten und Kavalieren auf Rokocosockeln tragen die Geraer Marke. Die Bemalung ist meist ziemlich roh. Sehr reizvoll sind zwei kleine Harlekine mit einem bunten Dekor gereihter ovaler Flecke (Sammlung Gumprecht, Berlin).

L i m b a c h.

Gotthelf Greiner, dem Gründer der Limbacher Fabrik, gelang es, ebenso wie Macheleid in Volkstedt, ohne Hilfe von Arkonisten Porzellan herzustellen. Erst, als eine zweite vom Herzog von Meiningen eingeholte Konzession 1772 günstige Bedingungen bot, entwickelte sich in Limbach ein regelrechter Betrieb. 1792 übergab Greiner die Leitung der Fabrik seinen fünf Söhnen, die es verstanden, das Unternehmen auf der bisherigen Höhe zu halten. — In der Frühzeit markierte Limbach mit LB (ligiert) oder mit zwei gekreuzten Doppel-L. Beide Marken kommen gleichzeitig vor und erscheinen meist in Purpur oder Eisenrot, seltener in Schwarz. Das gekreuzte Doppel-L mit einem Stern sollte zweifellos die Meißener Marcolini-Marke vortäuschen; es findet sich vorwiegend bei Blauporzellan, dann natürlich in Blau unter der Glasur.

Die bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts produzierten Geschirre waren fast nur für den Massenabsatz berechnet. Ganz selten sind fein dekorierte Gefäße, wie sie Gotha, Veilsdorf, Wallendorf und Volkstedt hervorbrachten. Bis um 1790 bildeten Landschaften in Purpur-Camaïeu, einfarbige oder bunte Blumen die häufigsten Dekors. In den 80er Jahren wurden Puttenszenen in der Art der Berliner, Gothaer und Veilsdorfer Manufakturen gemalt. Die Blaumalerei, namentlich der „Halmdekor“ auf geripptem Grund, wurde von Anfang an besonders gepflegt.

Auf wesentlich höherer Stufe steht die Figurenplastik. In technischer Hinsicht bemerkenswert sind lebensgroße, die Jahreszeiten verkörpernde Puttenfiguren. Der ungewöhnlich frische und geschmackvolle Dekor läßt über die oft mangelhafte plastische Gestaltung hinwegsehen. Neben einer Reihe in den Proportionen arg mißglückter Gestalten von puppenhafter Steifheit oder übertriebener Beweglichkeit finden sich Kostümfiguren und -gruppen, deren Reiz in der naiven Wiedergabe des Thüringer Kleinstädtertums liegt. Abb. 126 zeigt eines der besten Beispiele solcher Kostümfiguren, die „Frühlingsgruppe“ aus einer Folge der vier Jahreszeiten als Paare.

Ilmenau.

Die Fabrik zu Ilmenau, eine Gründung von Christian Zacharias Gräbner, wurde 1777 vom Herzog Karl August von Weimar konzessioniert. 1782 kam das Unternehmen unter fürstliche Verwaltung, und 1786 erwarb die herzogliche Schatulle die Fabrik auf der Versteigerung. Gotthelf Greiner übernahm bis 1792 die Pacht, nach ihm Christian Nonne, in dessen Besitz die Fabrik vermutlich im Jahre 1808 übergang. — Die Marke der Ilmenauer Fabrik ist ein kleines *i* in Blau unter Glasur; sie scheint erst seit 1792/93 eingeführt worden zu sein.

Man kennt bisher nur Arbeiten aus der Empire- und Biedermeierzeit. Anfangs muß die Ware recht schlecht gewesen sein.



Abb. 126. „Der Frühling“ aus einer Jahreszeitenfolge. Limbach, um 1780. Höhe 16 cm. Aus Graul und Kurzwelly, Althüringer Porzellan.

1782 beklagt sich Goethe über die schlechte Masse einer von ihm selbst bemalten Ilmenauer Tasse, die er Frau von Stein als Geschenk übersandte. Der 1784 aus Höchst berufene Porzellanlaborant Weber hat die Masse und besonders auch die Glasur wesentlich verbessert. Hauptmodelleur der Fabrik war Joh. Lorenz Rienck, der sowohl die Modelle für Figuren wie für Luxusgerät und reine Gebrauchsware lieferte. Von den im Warenverzeichnis für 1782 bis 1784 angeführten Figuren hat sich nicht eine einzige bisher feststellen lassen. Um 1800 fabrizierte Ilmenau blauweiße Reliefplaketten in der Art der Jasperware von Wedgwood, mit Porträtfiguren, Porträtköpfen, mythologischen und allegorischen Darstellungen u. a. Sie sind, soweit bekannt, nie markiert worden; bei einzelnen findet sich der Modelleurname „Senfft“ oder „Senff“.

Auf die Fabriken zu Großbreitenbach und Rauenstein braucht hier nicht weiter eingegangen zu werden.

Hausmalereien.

Die drei ältesten europäischen Porzellanmanufakturen in Meissen, Wien und Venedig wurden bald nach ihrer Gründung, etwa seit der Mitte der 20er Jahre des 18. Jahrhunderts, empfindlich durch sog. Hausmaler geschädigt, die weißes Porzellan auf eigene Rechnung dekorierten und mit erheblichem Gewinn absetzten. Diese Hausmaler (Chambrelans), Winkelmaler oder Überdekorateure waren, wie ihre Vorläufer und Zeitgenossen, die außerhalb der Fabriken arbeitenden Glas- und Fayencemaler, recht verschieden begabt, und neben Meistern, deren sich die großen Manufakturen nicht hätten zu schämen brauchen, stehen Pfuscher und Stümper von ganz untergeordneter Bedeutung.

Der bekannteste und zweifellos bedeutendste Hausmaler ist Ignaz Bottengruber,¹ der zwischen 1721 und 1729 in Breslau, 1730 in Wien und seit 1736 wieder in Breslau tätig war. Bottengruber malte hauptsächlich auf Wiener Porzellan, das sich bei

¹ G. E. Pazaurek, Ignaz Bottengruber, Jahrb. des Schles. Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, II. Band. Breslau 1902. S. 133 ff.

den mißlichen Zuständen an der dortigen Manufaktur noch am leichtesten beschaffen ließ. Du Paquier hatte sogar unter der Winkelmalerei seiner eigenen Arbeiter zu leiden; auch Sorgen-



Abb. 127. Teller mit Boreas und Oreithia, bemalt von I. Bottengruber, Breslau 1728. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

thal klagt in einem seiner Berichte über den Schaden, den die Fabrikmalerei ihm zufügte, indem sie unbemaltes Porzellan heimlich zu Hause dekorierten und verkauften.¹

¹ Braun und Folnesics, Geschichte der Wiener Porzellanmanufaktur. S. 13.

Nach der Vermutung Pazaureks könnte der Aufenthalt Bottengrubers in Wien, der durch zwei voll signierte Stücke¹ beglaubigt ist, damit zusammenhängen, daß er sich den Bezug von weißem Wiener Porzellan in Zukunft sichern wollte. Braun glaubt, freilich mit aller Reserve, daß Bottengruber kurze Zeit an der Wiener Manufaktur tätig gewesen ist.

Den größten Teil der Bottengruber-Arbeiten hat Pazaurek veröffentlicht. Seitdem haben sich nur wenige unbekannte Stücke gefunden. Man kennt datierte Geschirre aus den Jahren 1726—1730. Besonders typisch für Bottengrubers Stil ist ein Dekor von schwerem goldenem Laub- und Bandelwerk, das sich kartuschenartig verdichtet, und fester gefügte Figurengruppen oder kleinere Bilder (Kriegs- oder Jagdszenen, allegorische und mythologische Darstellungen) umschließt. Ein Beispiel dieser Gattung gibt die Abb. 127 wieder. Der zwölfeckige tiefe Teller in Wiener Porzellan (bez.: „J. A. B. f. Wrat 1728“) ist vollständig von goldenem Rankenwerk überwuchert, dem grünes Gezweig von Lorbeer- und Efeu als Füllung der Lücken entspringt. Die Figuren sind in gelblichem Eisenrot-Camaïeu gemalt, die Gewänder in bunten Farben. Die Gruppe des Boreas und der Oreithia samt den Kinderfiguren verkörpern den Winter, Bacchus und Ariadne mit Bacchuskindern und Pantheren im Gerank auf dem Gegenstück im Berliner Kunstgewerbemuseum den Herbst. Das Reichenberger Museum bewahrt mehrere Teile aus einem Prunkservice: eine Kaffeekanne, eine Teekanne und drei Ober- und Untertassen, mit purpurviolett gemalten Jagdbildern in schweren, von Rankenwerk umgebenen Goldkartuschen. Bacchantische Motive hat Bottengruber besonders bevorzugt. Für den Dekor einer in Purpur-Camaïeu gemalten Spülkumme (um 1729) im Hamburger Museum diente als Vorbild ein Stich des Theodor de Bry (1561—1623) mit einem Bacchantenzug, der wieder auf einen italienischen Stich nach Giulio Romano

¹ Eine Spülkumme in der ehemals Lannaschen Sammlung, bez.: „IA. Bottengruber Siles. f. Viennae 1730“, und eine henkellose Ober- und Untertasse im k. k. österr. Museum in Wien, ebenso bezeichnet, aber ohne „Siles.“.

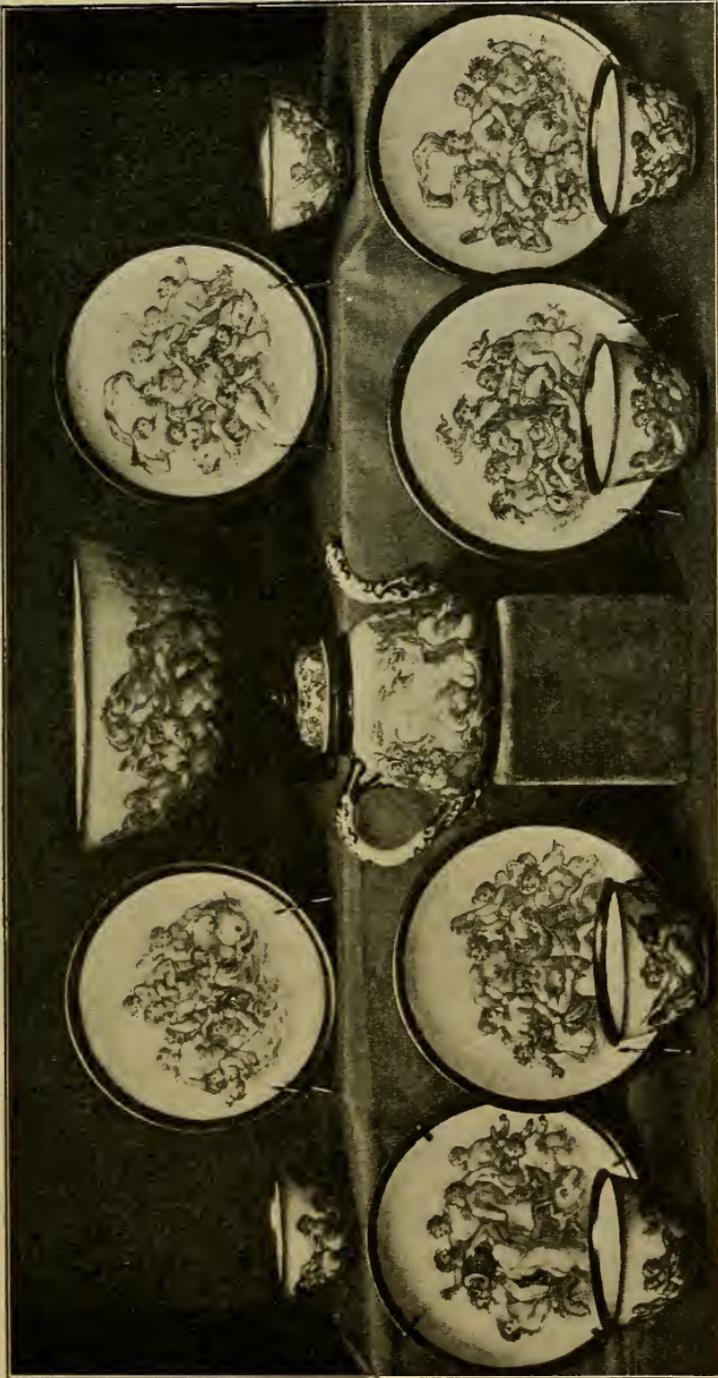


Abb. 128. Teegeschirr, Meißner Porzellan, mit Purpormalerei in der Art von Bottengruber. Um 1730. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

zurückgeht. Den gleichen Stich verwandte Bottengruber bei der in bunten Farben gemalten Kanne der ehemaligen Sammlung Lanna. Mit großem Geschick verstand er es, die figürliche Malerei den Formen der Geschirre anzupassen und je nach Bedürfnis Gruppen zu konzentrieren oder nach eigener Erfindung zu ergänzen.



Abb. 129. Meißner Kanne mit den vier Jahreszeiten. Bemalt vom Monogrammisten „G“ (?). Mitte 18. Jahrh. Höhe 25 cm. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Das kostbare, in Purpurviolett - Camaïeu gemalte Teeservice aus Meißener Porzellan¹ im Berliner

Kunstgewerbemuseum (Abb. 128) mit den von unbändiger Lebenslust erfüllten Meerwesen steht Bottengruber außerordentlich nahe. Es ist unbezeichnet. Außer Bottengruber käme allenfalls noch Wolfsburg als Künstler in Betracht, der ebenfalls in Breslau lebte und sich als Liebhaber mit der Porzellanmalerei befaßte. Das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt von seiner Hand einen in bräunlichem

Eisenrot gemalten zylindrischen Krug mit Satyrn, Bacchantinnen und Kindern, bez.: „C. F. de Wolfsburg pinxit. 1729.“

Die Verwandtschaft mit Bottengrubers Manier ist so auffallend, daß man Wolfsburg unbedenklich als Schüler Bottengrubers ansehen kann. Dazu kommt, daß beide 1729 noch in Breslau, 1730 aber in Wien nachweisbar sind. Zu den beiden vollbezeichneten Arbeiten Bottengrubers aus der Wiener Zeit findet sich als

¹ Eine der Obertassen trägt die AR-Marke, die Kanne die Schwertermarke, die Teekanne die Schwerter und KPM.

Seitenstück eine „Obertasse mit Venus und Nymphen in Purpuralerei, bez.: „C. F. de Wolfsburg. Viennae 1730. H. $7\frac{1}{4}$ cm, Br. 7 cm.“¹ Die Sammlung Figdor in Wien bewahrt zwei vollbezeichnete und datierte Teller Wolfsburgs² mit bacchantischen Szenen im Fond und goldgehöhtem Laub- und Bandelwerk am Rand, das eine auffallende Verwandtschaft mit der gleichzeitigen Ornamentik der Wiener Manufaktur zeigt. Sie stammen aus demselben Service wie die beiden Teller in den Museen zu Breslau (Abb. bei Pazaurek a. a. O. Fig. 26 S. 160) und Reichenberg i. B. Der von Pazaurek als „Meister mit den Backetaschen“ eingeführte Anonymus ist demnach mit Wolfsburg identisch. Zur selben Zeit wie Bottengruber ist Wolfsburg wieder in Breslau nachweisbar. Am 11. Mai 1736 berichtet der sächsische Gesandte in Berlin, daß ein Herr von Wolfsburg aus Schlesien sich dort aufhalte. Dieser habe eine ganze Garnitur weißen Meißener Porzellans „en emaille“ gemalt und der Kronprinzessin überreicht, ein Werk, das sehr bewundert werde.³ Bezeichnete Arbeiten Wolfsburgs aus dem Jahre 1748 besitzen die Porzellansammlung und das Kunstgewerbemuseum in Dresden.

Zu Bottengruber und Wolfsburg gesellt sich Preußler als dritter Breslauer Hausmaler. Er hat, wie der Breslauer Arzt Kundmann schon 1723 berichtet, „nur Grau in Grau oder schwartze Gemähde gemacht“. Man kennt bisher keine einzige bezeichnete Arbeit Preußlers, doch pflegt man ihm eine ganz bestimmte Gattung von Malereien in goldgehöhtem Schwarzlot, in Schwarz und Rot oder Eisenrot allein zuzuschreiben. Neben Tellern und Blattschalen in Wiener Porzellan kommen auch Schalen, Tassen, Vierkantflaschen und Vasen in chinesischem Porzellan mit Malereien von Preußler vor. Bei Tellern ist der Spiegel in der Regel mit einer bildmäßigen Darstellung geschmückt, während der Rand von zierlich gezeichnetem Laub- und Bandelwerk belebt wird, das sich

¹ Katalog der Sammlung Minutoli, versteigert 1875 bei Heberle in Cöln. Nr. 871.

² Der eine Teller ist bezeichnet: „Carolus Ferdinandus de Wolfsburg et Wallsdorf Eques Silesiae pinxit Viennae Aust: 1731“.

³ Berling, Meißner Porzellan. S. 171. Anm. 152.

aus S- und C-förmigen Ranken und mäanderartig verschlungenen Verbindungsstücken mit exotischen Vögeln und Fruchtkörben zusammensetzt. Dasselbe Ornament findet sich auch als Flächenmuster auf Teekannen und Tassen im Verein mit Chinoiserien.

Verhältnismäßig wenig Hausmalereien scheinen in Sachsen selbst entstanden zu sein. Die Geschirre mit Reliefgoldauflagen in der Art sächsischer Gläser aus den 30 er Jahren des 18. Jahrhunderts gehen wohl in der Hauptsache auf einen Bruder von J. G. Herold in Meißen, Friedrich Herold, zurück, der ein Stück in der Franks Collection in London voll bezeichnet hat: „F Herold invt. et, fecit, a meißē 1750. d. 12. Sept.“ Er benutzte meist Porzellan aus der Frühzeit der Meißener Manufaktur, das er sich offenbar aus alten Lagerbeständen der Fabrik verschaffte.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts werden die Hausmalereien immer seltener. Das Handwerk lohnte nicht mehr recht, da die Manufakturen zu verhindern suchten, daß weißes Porzellan in die Hände der „Pfuscher“ gelangte. Als wirksames Mittel erwies sich auch das Durchschleifen der Marke zur Kennzeichnung des Ausschußporzellans. Deshalb kamen manche der Hausmaler, wie z. B. Ferner, der seinen Namen auf einer Meißener Kanne in der Sammlung v. Dallwitz in Berlin eingeritzt hat, auf den Ausweg, das käufliche Blauporzellan durch bunte Malerei über der Glasur zu „verschönern“. Die barocke Meißner Kanne in Abb. 129, mit vier Frauengestalten als Jahreszeiten in Purpur-Camaïeu und buntem Weinlaub, ist vermutlich von der Hand eines Hausmalers dekoriert, der ähnliche Arbeiten mit einem G bezeichnet hat, z. B. eine Tasse in der Dresdner Porzellansammlung, eine andere in der ehemals Lannaschen Sammlung mit dem Datum 1754.¹

Französisches Porzellan.

Sèvres.

Bereits gegen Ende des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts waren in St. Cloud (1696), Chantilly, Lille, Mennecey und anderen Orten

¹ Versteigert 1909 bei Lepke, Berlin. I. Teil. Nr. 1590.

Manufakturen begründet worden, die ein dem chinesischen „blanc de Chine“ ähnliches, durchscheinendes Frittenporzellan fabrizierten. Masse und Glasur dieser *pâte tendre* waren aber so wenig widerstandsfähig, daß sich eine Verwendung im praktischen Gebrauch als unmöglich erwies (vgl. S. 2 und 5). Das Weichporzellan mit

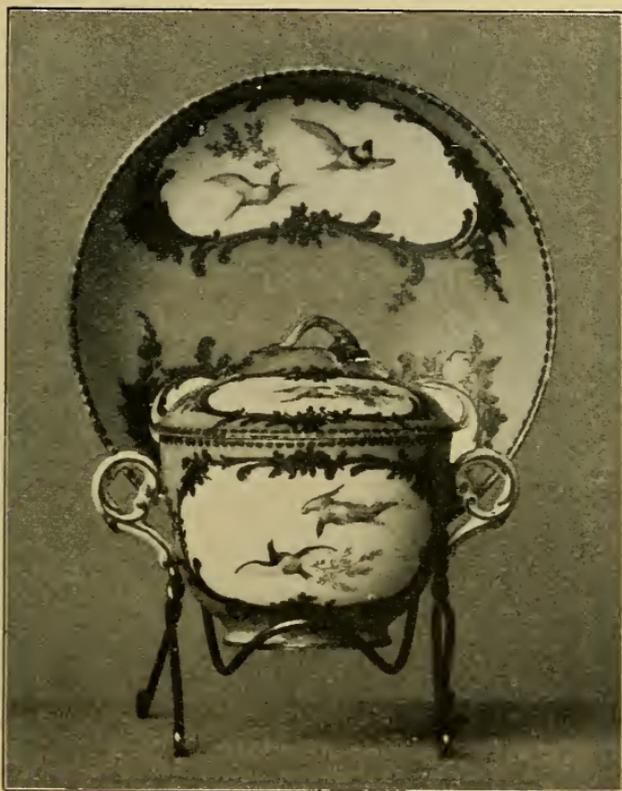


Abb. 130. Deckeltasse mit sog. Rose Dubarry-Fond.
Sèvres, 1757. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

seinem gelblichen Scherben war seiner ganzen Natur nach mehr für Luxusgerät (Ziervasen, Dosen u. dgl.) geeignet. Die künstlerische Entwicklung vollzog sich teils in Anlehnung an die gleichzeitige französische Fayence mit Blaumalerei, wie sie besonders in Rouen ausgebildet worden ist (*style rayonnant*), teils in engem Anschluß an ostasiatische Vorbilder, sowohl nach Form wie Dekor.

Im Jahre 1745 war es einem Arbeiter namens Gravant in der um 1740 zu Vincennes begründeten Fabrik gelungen, das Weichporzellan ganz erheblich zu verbessern. Als Aktienunternehmen erfreute sich die Fabrik der Gunst Ludwigs XV., der ihr eine Privileg auf 30 Jahre erteilte und namhafte Zuschüsse überweisen ließ. Der Chemiker Hellot, Direktor der Akademie der Wissenschaften, stand

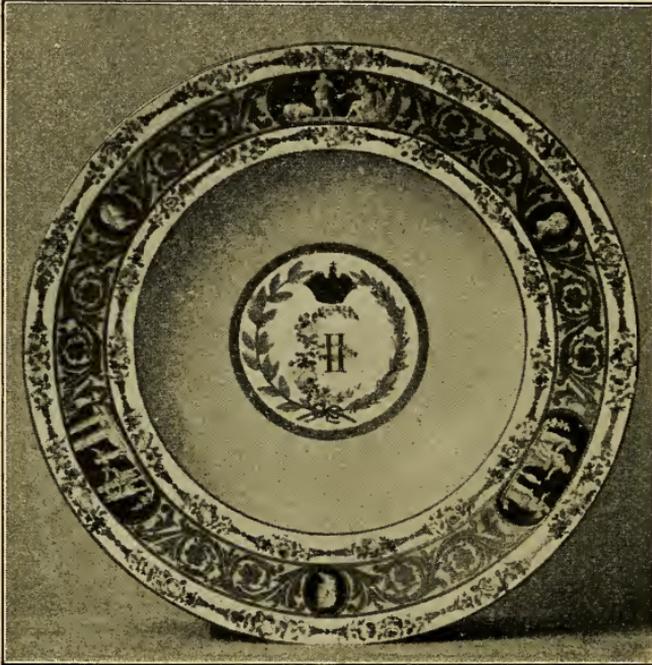


Abb. 131. Teller aus dem Service der Kaiserin Katharina II. Sèvres, 1778. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

der Manufaktur als Berater bei der Masse- und Farbenbereitung zur-Seite; der Goldschmied Duplessis entwarf die Gefäßformen; Mathieu und Bachelier beaufsichtigten die Maler und Vergolder. Dank dieser trefflichen Organisation erreichte die Fabrik in kurzer Zeit eine außerordentlich hohe Stufe technischer und künstlerischer Vollendung. Als „Manufacture royale des porcelaines de France“ wurde sie 1753 neu organisiert. Sie erhielt das Recht, als Marke zwei gekreuzte L, das Initial Ludwigs XV., zu führen. 1756 er-

folgte die Verlegung nach Sèvres, und dort ist die Manufaktur bis heute verblieben. Obwohl die Einnahmen von Jahr zu Jahr stiegen, entstanden Steitigkeiten unter den Aktionären, denen der Gewinn nicht genügte. 1759 übernahm der König die Manufaktur auf eigene Rechnung.

Schon in Vincennes hatte sich die Fabrik, unabhängig von fremden Einflüssen, im Geiste des französischen Zeitstiles entwickelt. Die Technik des Weichporzellans erlaubte freilich die Anwendung der zartesten Farben, die im Brande aufs innigste mit der leichtflüssigen Glasur verschmolzen und dadurch eine ähnliche Leuchtkraft und Transparenz erhielten, wie Tempera- oder Ölfarben nach dem Auftrag des Firnisses. Da die *pâte tendre* ihrer Natur nach leicht im Brande erweicht und Neigung zum Schwinden zeigt, war man genötigt, die Formen der Geschirre so einfach wie möglich zu halten. Der Malerei fiel also von selbst die Hauptaufgabe zu. So kam man frühzeitig auf die Verwendung farbiger Gründe (*fonds*), wie sie Meißen schon Jahrzehnte vorher teilweise versucht, aber niemals völlig erreicht hatte. Eine Spezialität der Manufaktur war bereits in Vincennes die Fabrikation farbig bemalter plastischer Blumen gewesen, die, auf vergoldeten oder naturfarbig bemalten Zweigen montiert, zu Blumensträußen vereint, oder zur Auszierung von Kronleuchtern verwendet wurden. Im Jahre 1750 betrug der Erlös aus dem Verkauf der Blumen allein 26 000 Livres, bei einem Gesamtabsatz von 32 000 Livres gewiß eine respektable Summe. In der ersten Zeit stellte man in Vincennes auch Ziervasen mit aufgelegten und bemalten Blumen her, ähnlich wie in Meißen um 1740, ferner Geschirre mit Blumen und Ornamenten in radiertem Gold auf weißem oder tiefblauem Grund, dem „*bleu du roi*“. Neben den berühmten, schon von Hellot erfundenen Fondfarben, dem fälschlich „Rose Dubarry“ genannten „Rose Pompadour“ (Abb. 130) und dem Türkisblau (Abb. 131) fand man ein zartes Violett, Apfelgrün, Englischgrün und Zitronengelb. Die mit der Glasur verschmolzenen Fondfarben erwecken völlig den Eindruck von Scharffeuerfarben. In die ausgesparten, von Goldornamenten umrahmten Felder der farbigen Gründe malte man

vorzugsweise bunte Blumen (Abb. 132), Früchte und Vögel; ferner Puttdarstellungen und Hirtenszenen nach Bouchers Entwürfen. Man sicherte sich die Mitwirkung geschulter Email- und Fächer-maler, die die neuartige Technik bald meisterhaft beherrschten. Die pastellartig zarte Malerei eignete sich freilich am besten für kleinere Stücke: für Flakons, Dosen, Stockknöpfe, für Potpourri-

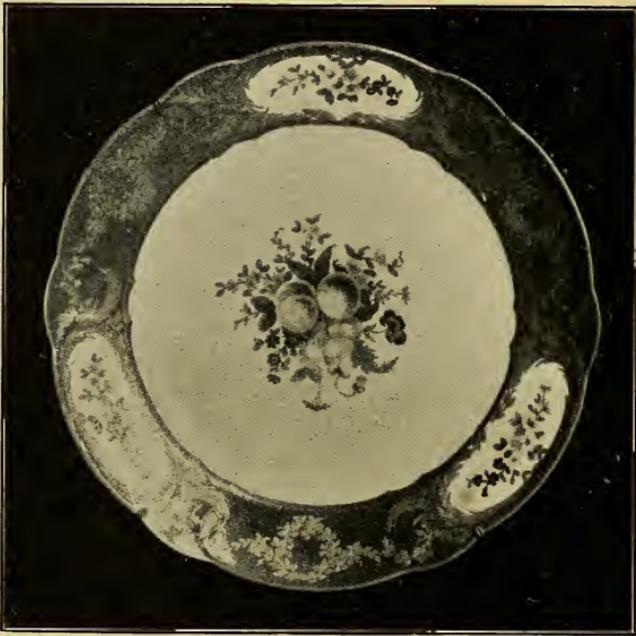


Abb. 132. Teller mit apfelgrünem Rand, bunten Blumen und Früchten. Sèvres, 1783. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

vasen und Service geringen Umfangs, wie Solitaires, Tête-à-têtes, Cabarets u. a. mehr. Für Speiseservice zu dauerndem Gebrauch war das Weichporzellan wegen seiner geringen Widerstandskraft nicht brauchbar. Zur Fabrikation von Hartporzellan nach deutschem Muster konnte Sèvres erst seit 1768 übergehen, als in der Gegend von St. Yriéix bei Limoges Kaolinlager entdeckt worden waren.

Ein äußerst reizvoller Dekor, der meist bei Geschirren der besten Gattung um 1765 vorkommt, das sog. „oeil de perdrix“-Muster

(Rebhuhnauge), besteht aus einem Netz von Punktkreisen, die entweder auf weißem Grund stehen, oder im farbigen Fond (z. B. Königsblau, Pfirsichblütenrosa) ausgespart sind. Als künstlerische Verirrung muß man das außerordentlich gesuchte und teuer bezahlte Juwelenporzellan (*porcellaine à émaux*) bezeichnen, das hauptsächlich auf Parpette, Cotteau und den Vergolder Le Guay zurückgeht. Das Verfahren ist künstlich und der Natur des Porzellans zuwider. Der Grund der Geschirre ist stets in Königsblau gehalten. Das Ornament besteht aus aufgeschmolzenem, getriebenem und ziseliertem Goldblech in Verbindung mit farbigen Schmelzflüssen. Am häufigsten sind Blatt- und Perlschnüre mit Medaillons. Diese um 1770 entstandenen Juwelenporzellane sind die Vorboten des langsam beginnenden Verfalls. In derselben Zeit wurden zahlreiche Prunkvasen in schwerfälligen antikisierenden Formen geschaffen.

Die eigentliche Bedeutung von Sèvres ist damit vorüber. Bereits in den 80 er Jahren ging die Fabrik zusehends zurück; 1790 wurde sogar an einen Verkauf gedacht. Allein der König konnte sich nicht dazu entschließen. Mit der Berufung des Chemikers A. Brogniart (1800—1847) begann ein neuer Aufschwung der Manufaktur, die nun fast ausschließlich Hartporzellan fabrizierte. In den 50 er Jahren des 19. Jahrhunderts führte man die *pâte tendre* nochmals ein, gab sie aber gegen 1870 wieder auf.

Die Figurenplastik von Sèvres beschränkt sich fast ganz auf Biskuitporzellan. Versuche, die Figuren nach Meißner Muster zu glasieren und zu bemalen, wurden bald aufgegeben. Es sind nur wenige Stücke erhalten, u. a. weiß glasierte Gruppen neben einer Vase mit einem Strauß bunter Porzellanblumen in der Dresdner Porzellansammlung; die glasierte und bemalte Figur eines Mädchens im keramischen Museum zu Sèvres. Biskuitfiguren in *pâte tendre* entstanden seit Beginn der 50 er Jahre. Die milde gelbliche Masse mit ihrer samtweichen Oberfläche war zur Wiedergabe der von Künstlern ersten Ranges geschaffenen Tonmodelle vorzüglich geeignet. Eine ganze Reihe von Entwürfen zu Figuren und Gruppen lieferte François Boucher, u. a. zu der Gruppe „La Lanterne ma-

gique“ (Abb. 133). Einen großen Teil der Modelle nach Bouchers Entwürfen hat der seit 1754 bei der Manufaktur beschäftigte Fernex ausgeführt. Von 1757—1766 war Falconet Vorsteher der Modellierabteilung, dann Bachelier bis 1774 und schließlich Boizot bis 1809. Auch Pajou, Pigalle, Clodion, Leclerc, Caffiéri, Le Riche u. a., die besten Meister der Zeit, haben ihre Kräfte in den Dienst der Manu-



Abb. 133. Biskuitgruppe nach Bouchers *Lanterne magique*.
Sèvres, um 1750. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

faktur gestellt. Manche Biskuitfiguren und -gruppen wurden nach Marmorwerken kopiert, z. B. die „Baigneuse“ (vor 1762) und „Pygmalion und Galathea“ (das Original von 1763, die Kopie von Duru vor 1766) von Falconet. Ein wirklich origineller, von der Großplastik unabhängiger Porzellanstil konnte sich auf diese Weise nicht entwickeln. Bei der Begeisterung für die antiken Marmorwerke, deren Bemalung längst verblichen war, dachte wohl niemand mehr daran, glasierte und bemalte Porzellanfiguren zu

schaffen, als die technische Möglichkeit seit der Entdeckung der Kaolinlager bei Limoges gegeben war. Ja, die meisten deutschen Fabriken folgten bald dem Beispiel von Sèvres.

Verschiedene Gruppen der späteren Zeit geben Szenen von Theaterstücken wieder, die Marie Antoinette im Schloß Trianon aufführen ließ, z. B. „La Fée Urgèle“ und „La Fête du bon vieillard“, letztere Gruppe nach einem Lustspiel „La Fête du château“. Besonders gefeierte Schauspieler wurden in bestimmten Rollen dargestellt, z. B. Volanges Jeannot im Lustspiel „Les Battus payent l'amende“ (um 1780). Wie zur Erinnerung an bestimmte Feiern in der königlichen Familie allegorische Gruppen geschaffen wurden, so verewigte man auch den Sturz des Despotismus und verherrlichte das befreite Frankreich in plastischen Werken. Nicht selten wurden aus Figuren und Gruppen ganze Tafelaufsätze (surtouts de table) zusammengestellt, denen stets eine einheitlich Idee zugrunde lag. Schließlich ahmte Sèvres auch die Jasperware der Fabrik von Wedgwood nach. Eine Reihe von Entwürfen zu Reliefplaketten stammen von Boizot.

Das Markenwesen war in Vincennes und Sèvres vorzüglich geregelt. Beim Geschirr läßt sich zumeist nicht nur die Entstehungszeit am Jahresbuchstaben, sondern auch der Name des Malers und Vergolders an bestimmten Zeichen und Monogrammen feststellen. Nähere Angaben finden sich in den bekannteren Markenbüchern.¹

Von 1740—1744 führte die Fabrik zu Vincennes als Marke zwei gegeneinander gerichtete, verschlungene L, denen zwischen 1745 bis 1752 ein Punkt zugefügt wurde. Seit der Neuorganisation der Fabrik im Jahre 1753 wurden Jahresbuchstaben in das von den beiden L gebildete rautenförmige Feld gesetzt. In Vincennes sind demnach von 1753—1755 die Buchstaben A bis C, in Sèvres von 1756—1776 die Buchstaben D bis Z geführt worden. Dann folgen von 1777—1793 die doppelten Buchstaben des Alphabets. Bei Hartporzellan wurde in den Jahren 1769—1793 (Buchstaben R

¹ z. B. bei Zimmermann-Graesse, Führer für Sammler von Porzellan usw. 13. Auflage. Berlin 1910. S. 197 ff.

bis RR) über die Marke noch die kgl. Krone gesetzt. Die Fabrikmarke erscheint fast stets in hellem Blau.

Während der Revolutionszeit wurden mehrere Marken ohne Unterschied geführt: das R F in Kursiv- oder Steilschrift, getrennt nebeneinander, oder monogrammiert in Kursiv mit der Beischrift „Sèvres“, die zwischen 1800—1802 auch allein in Goldschrift vorkommt. Unter Napoleon als Konsul (1803 bis 8. Mai 1804) wurde die Bezeichnung „M. N. le Sevres“, unter dem ersten Kaiserreich (1804—1809) „M. Imp. le de Sevres“, von 1810—1814 der gekrönte Adler auf dem Rutenbündel mit der Umschrift „Manufacture Imperiale Sevres“ in Rot aufgedruckt.

Die kleineren französischen Fabriken.

Neben der berühmten Staatsmanufaktur haben die kleineren Privatfabriken nur geringe Bedeutung. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden in und außerhalb Paris zahlreiche Porzellanfabriken, da das Privileg von Sèvres nicht mehr streng aufrechterhalten, schließlich sogar aufgehoben wurde. Um 1805 bestanden in Paris nicht weniger als 27 Privatfabriken, die sich vielfach der Gunst fürstlicher Persönlichkeiten erfreuten. Die 1769 von Peter Hannong im Faubourg St. Lazare begründete Manufaktur stand unter dem Protektorat von Charles-Philippe, Comte d'Artois. Eine der bedeutendsten Fabriken, die 1780 von Guerhard & Dihl in der Rue de Bondy begründete „Manufacture du Duc d'Angoulême“ machte sogar Sèvres lebhaftere Konkurrenz. Wichtig ist auch die von Pierre Deruelle in der Rue Clignancourt errichtete Fabrik unter dem Patronat von Monsieur, dem Bruder des Königs (später Ludwig XVIII.). Zu Ansehen gelangten die von André-Marie Leboeuf begründete „Manufacture de porcelaines dites à la Reine“ in der Rue Thiroux unter dem Protektorat der Königin Marie Antoinette und die 1783 in der Rue du Pont-aux-Choux errichtete „Manufacture du Duc d'Orléans“ unter dem Patronat des Herzogs Louis-Philippe-Joseph.

Andere Fabriken hielten sich auch ohne Protektion fürstlicher Persönlichkeiten, z. B. die 1773 von Jean-Baptiste Locré in der

Rue Fontaine-au-Roi errichtete Fabrik von La Courtille, deren hervorragende Erzeugnisse den Neid von Sèvres erregten; ferner die 1775 von Guy in der Rue du Petit-Carrousel gegründete Fabrik; endlich die 1780 in der Rue Popincourt von Lemaire eingerichtete Fabrik, die 1783 von Nast, dem Vater, aufgekauft und unter der Firma Nast frères in der Rue de Armandiers weitergeführt wurde. Alle diese Manufakturen haben fast ausschließlich Geschirr und Luxusgerät fabriziert. Besonders typisch für einige Fabriken ist ein Dekor feiner Streublumen, z. B. Rosen oder Kornblumen (à barbeaux).

Von den Fabriken außerhalb Paris ist vor allem die 1768 von Baron Beyerle begründete Manufaktur zu Niederwiller (Niderville) in Lothringen zu nennen, die sich besonders durch farbig bemalte oder in Biskuit ausgeführte Figuren auszeichnete. Ihre Marke, ein doppeltes C, erinnert an die in Ludwigsburg und in Buen Retiro gebräuchliche.

Englisches Porzellan.

Auch England brachte in der Hauptsache nur ein der französischen *pâte tendre* ähnliches, gewöhnlich „Knochenporzellan“ genanntes Weichporzellan zustande, bei dessen Zusammensetzung Knochenasche eine Rolle spielt (vgl. S. 3). Das Knochenporzellan wurde ebenso wie die französische *pâte tendre* schon als Biskuit gar gebrannt und in einem wesentlich schwächeren Feuer mit einer leichtschmelzenden, aber auch sehr leicht verletzlichen Bleiglasur überzogen. Es eignete sich also auch wenig für Gebrauchsgeschirr, dafür ließen sich aber ähnliche farbige Effekte erzielen wie beim französischen Porzellan. Denn die Farben verbanden sich im Brande untrennbar mit der leichtschmelzenden Glasur, die ihnen Durchsichtigkeit und Leuchtkraft verlieh, wie der Firnis einem in Öl oder Tempera gemalten Bild. Die englischen Manufakturen haben es freilich nur selten zu selbständigen künstlerischen Leistungen gebracht, die ihnen eine hervorragende Stellung innerhalb der Geschichte des europäischen Porzellans sichern könnten.

Die bedeutendste unter den englischen Manufakturen ist Wor-

cester, eine Gründung des Arztes Dr. John Wall und des Apothekers Davis im Jahre 1751. In der ersten Zeit entstanden hauptsächlich Geschirre in Anlehnung an ostasiatische, hauptsächlich japanische



Abb. 134. Vase mit Fond in Purpur. Chelsea, um 1770. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

Vorbilder. Die Blütezeit der Manufaktur begann mit der Übersiedelung mehrerer Porzellanmaler der Fabrik zu Chelsea im Jahre 1768. Es entstanden prachtvolle Geschirre mit farbigen „Glasuren“, unter denen das Königsblau besonders gut gelang. In den weiß ausgesparten, von Goldrocailen umrahmten Feldern sind meist bunte Blumen oder phantastische Vögel gemalt. Um 1756/57 führte Robert Hancock aus Battersea das Überdruckverfahren ein, das gestattete, Papierabdrücke von einer Kupferstichplatte auf Porzellan zu übertragen. Hancock hat u. a. ein Brustbild Friedrichs des Großen für den Druck auf Porzellan gestochen. Die Drucke sind einfarbig, in Schwarz,

Rot oder Purpur über der Glasur, bisweilen auch in Blau, hellem Purpur oder Lila unter der Glasur ausgeführt.

Die Anfänge der Fabrik zu Chelsea reichen etwa ein Jahrzehnt weiter zurück als in Worcester. Eine Spezialität von Chelsea waren farbig bemalte Riechfläschchen in Gestalt von Blumen-

bukettes, Früchten, Tieren oder Gruppen, letztere zum Teil in Anlehnung an Meißner Modelle. Die größeren Figuren und Gruppen sind vielfach nach Meißner Vorbildern kopiert, u. a. das tanzende Bauernpaar von Kändler (Abb. 37); doch erkennt man die englische Herkunft sofort an den verschwommenen Formen und an

der mitunter recht süßlichen, oft sogar geschmacklosen Bemalung, die besonders für die Schäfergruppen und die Figuren von Kavalieren und Damen (um 1765) charakteristisch ist. Die bequeme Technik der farbigen Bleiglasuren verleitete zu allerhand Extravaganzen. Typisch für eine bestimmte Gattung von Chelseafiguren sind die blütenbesetzten Sträucher, offenbar eine Nachahmung der in Bronze montierten Blumenbukette bei Meißner Gruppen und Figuren. Das Geschirr

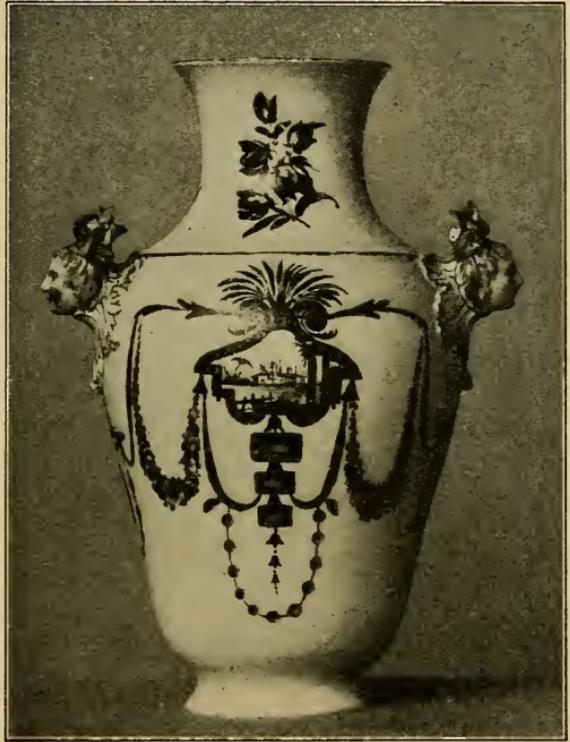


Abb. 135. Vase. Fabrik von Cozzi. Venedig, Mitte des 18. Jahrh. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

ist nicht besonders originell. Aus der ersten Zeit stammen Kopien nach ostasiatischen Vorbildern, besonders nach Imariporzellan. In der Rokokozeit entstanden ziemlich schwülstig gebildete Vasen mit farbigen Gründen. Der Louis XVI.-Zeit gehört die einem Sèvresmodell nachgebildete Vase (Abb. 134) mit Purpurfond und weiblichem Profilkopf in Grisaillemalerei an.

Im Jahre 1770 ging die Manufaktur zu Chelsea mit allen ihren Vorräten und Modellen in den Besitz von W. Duesbury, den Eigentümer der um 1750 gegründeten Fabrik zu Derby über, und 1776 wurde die ziemlich unbedeutende Fabrik zu Bow (gegründet 1744) mit diesen beiden Manufakturen vereinigt. Eine Spezialität von Derby waren Statuetten in Biskuitporzellan.

In den Manufakturen zu Plymouth (1768—1771) und Bristol (1768—1781) wurde ein kaolin- und feldspathhaltiges Hartporzellan hergestellt. Bristol fabrizierte um 1775 Teegeschirre mit feinem Dekor in klassizistischem Geschmack.

Die Marken der englischen Manufakturen sind nicht so einheitlich und charakteristisch wie bei den Fabriken des Kontinents. Es seien hier nur die typischsten genannt: Chelsea führte in der Regel einen Anker; Derby zwei gekreuzte Stäbe mit der Krone und einem D; Derby-Chelsea ein D verbunden mit einem Anker; Bow u. a. ein +; Worcester die verschiedensten Marken, u. a. einen Halbmond, ein gemustertes Quadrat in der Art chinesischer Ornamentmarken, ein W in Kursiv- oder Steilschrift, endlich verschiedene Künstlerbezeichnungen in Verbindung mit einem Anker (Rebus von Holdship) auf bedrucktem Porzellan. Mehrere Fabriken ahmten gelegentlich auch die Schwertermarke von Meißen nach, z. B., Bristol und Worcester.

Italienisches und Spanisches Porzellan.

Die erste italienische Porzellanfabrik wurde 1720 in Venedig mit Hilfe des ehemaligen Meißner Emailmalers und Vergolders Christoph Conrad Hunger errichtet, der kurz vorher bei der Gründung der Wiener Manufaktur eine Rolle gespielt hatte. Hunger kehrte 1725 bereits wieder nach Meißen zurück, da das aus Sachsen bezogene Kaolin ausblieb. Das von Hunger fabrizierte Hartporzellan ist gelblicher und glasiger als die Meißner Masse. Der Dekor der Geschirre, namentlich ein feines Laub- und Bandelwerkornament in Gold und bunten Farben, erinnert an Meißen (Abb. 14).

Um 1765 gründete Geminiano Cozzi in Venedig eine zweite Porzellanfabrik, die bis 1812 bestand. Aus dieser Fabrik stammt die in Abb. 135 wiedergegebene Vase mit farbig bemalten Frauenmasken, bunten Blumengirlanden, Perlschnüren und eisenroter Vedute, die halb venezianisch, halb exotisch anmutet. Es wurde



Abb. 136. Tassen mit farbig bemalten Reliefs. Capodimonte, um 1750.

auch Geschirr mit Malerei in Unterglasurblau und Muffelfarben (Eisenrot und Gold) hergestellt. Die Marke der Fabrik ist ein Anker.

Im Jahre 1735 errichtete der Marchese Carlo Ginori in D o c c i a bei Florenz mit Hilfe des Wiener Arkanisten Carl Wandelein eine Porzellanfabrik, deren Blütezeit in die Mitte des 18. Jahrhunderts fällt. Die Leistungsfähigkeit dieser von Zeitgenossen sehr gerühmten Fabrik kann nicht gering gewesen sein, da sie imstande war, Figuren (nach antiken Vorbildern) in halber Lebensgröße auszuführen.

Die berühmteste italienische Fabrik ist die von Karl III. (als König beider Sizilien Karl IV.) im Jahre 1736 in Capodimonte bei Neapel gegründete Manufaktur. Sie verarbeitete eine gelb-



Abb. 137. Straßensänger. Capodimonte, Mitte 18. Jahrh.

liche Frittenmasse. Am bekanntesten sind Kaffeegeschirre und Tabatieren mit farbig bemalten Reliefs auf weißem Grunde (Abb. 136). Bevorzugt waren alle auf das Meer bezüglichen mythologischen Darstellungen und in der Ornamentik spielt vornehmlich die im

Meere gedeihende Tier- und Pflanzenwelt eine Rolle: Fische, Muscheln, Korallen, Tange u. a.

Bedeutsam sind die plastischen Arbeiten von Capodimonte, die trotz der technischen Schwierigkeiten oft in großen Dimensionen ausgeführt wurden. Die Figuren zeichnen sich durch schwungvolle Modellierung aus. Neben Spiegelrahmen und Uhren mit figürlichem Beiwerk entstanden umfangreiche Tafelaufsätze mit Meergöttern oder Bacchanten; ferner Heiligenfiguren, Komödienfiguren von grotesker Komik und vortrefflich charakterisierte Typen der Hofgesellschaft und der niederen Volksschichten (Abb. 137).

Bemerkenswerte Leistungen sind auch die umfangreichen Ausstattungen ganzer Zimmer mit plastischen Arbeiten und Wandappliken, u. a. für das Schloß in Portici (jetzt im Schloß Capodimonte).

Karl III. verfügte 1759, als Nachfolger seines Bruders auf dem spanischen Thron, daß ein großer Teil der Arbeiter und Künstler, darunter die Modelleure Cajetano Schepers und Giuseppe Gricci, von Capodimonte nach der neugegründeten Manufaktur zu Buen Retiro bei Madrid übersiedelten. Dort wurde zunächst im selben Stile weitergearbeitet. Die spanische Manufaktur stand dreißig Jahre lang bis zum Tode Karls III. (1789) ausschließlich im Dienste des Hofes. Erst dann wurde der Verkauf an Private



Abb. 138. Allegorische Gruppe „Der Herbst“. Buen Retiro, um 1760—66. Höhe 47 cm.

gestattet. Guiseppe Gricci schuf um 1763 die umfangreiche Porzellandekoration für ein Zimmer im Schloß zu Aranjuez,¹ ganz in der Art wie für das Schloß in Portici: Chinoiserien in farbig bemaltem Relief. Spanischen Einfluß verraten die etwas unorga-

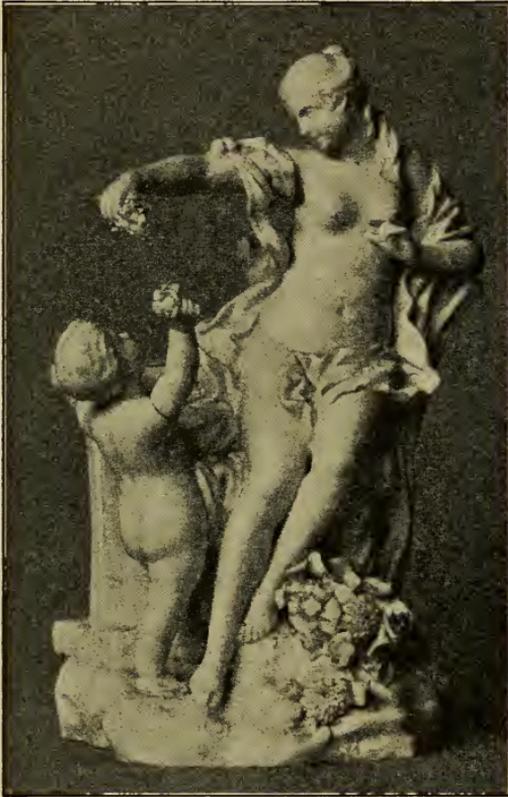


Abb. 139. Venus und Amor. Buen Retiro, um 1760. Berlin, Kunstgewerbemuseum.

nisch zusammengefügt Wandfüllungen eines Kabinetts im Kgl. Schlosse zu Madrid.² Hier findet sich auch der gleiche Kronleuchter mit einem hockenden Chinesen wie in Aranjuez.

Die Figuren und Gruppen der ersten Zeit gleichen durchaus den in Capodimonte entstandenen (Abb. 138 und 139). Die sparsame Bemalung bedeutet schon eine Konzession an den Klassizismus, der in Buen Retiro frühzeitig Eingang fand. Man ging bald zur Herstellung von Biskuitporzellan über und imitierte gegen Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts die blauweiße Jasperware

von Wedgwood. Typisch sind große Prunkvasen mit Blumensträußen in Biskuit. 1812 ging die Fabrik ein.

1771 errichtete der Sohn Karls III., Ferdinand IV., eine Fabrik

¹ Eine Abbildung bei D. Manuel Pérez-Villamil, *Artes é Industrias del Buen Retiro*. Madrid 1904. Taf. I.

² Abbildungen ebenda Taf. II und III.

in Neapel, deren künstlerische Produktion ganz unter dem Einfluß der antiquarischen Forschung stand. Antike Marmorstatuen wurden in Biskuitporzellan nachgebildet, und als Dekor für die Geschirre dienten Wiedergaben antiker Bronzen, Wandmalereien und Vasen. Die Fabrik stellte 1821 den Betrieb ein.

Die Hauptmarke von Capodimonte ist die meist einfach gezeichnete bourbonische Lilie, die auch in Buen Retiro, neben dem Doppel-C mit und ohne Krone, gebraucht wurde. Die Fabrik zu Neapel führte als Marke ein N oder RF (Real Fabbrica) unter der fünfzackigen Krone.

Holländisches Porzellan.

1764 errichtete der Graf Gronsfeldt-Diepenbrock zu Weesp bei Amsterdam mit Hilfe deutscher Arbeiter die erste holländische Porzellanfabrik, die nur geringe Bedeutung erlangte und nach sieben Jahren wieder einging (Marke: Schwerter mit drei Punkten oder W mit Schwert).

Wichtiger und in technischer Hinsicht leistungsfähiger war die vom Pfarrer de Moll zu Oude Loosdrecht (zwischen Utrecht und Amsterdam) um 1770 begründete Fabrik, die 1782 nach Oude Amstel bei Amsterdam verlegt wurde. Am bekanntesten sind Tafelgeschirre mit goldenen Rocailleschnörkeln am Rand und bunter Malerei (Vögel und Blumen). Marke: M. O. L. bzw. Amstel.

Um 1775 wurde im Haag unter der Leitung des Deutschen Lechner (Lynker) eine Fabrik errichtet, die nur kurze Zeit in Betrieb war. Neben dem im Haag fabrizierten Porzellan haben die Maler Weichporzellan von Tournai dekoriert und mit der Fabrikmarke, einem Storch mit Fisch im Schnabel, signiert.

Belgisches Porzellan.

Die Manufaktur zu Tournai ging aus einer Fayencefabrik hervor, die François Joseph Peterynck 1748 nach dem Aachener Frieden übernommen hatte. Peterynck fabrizierte ein der pâte

tendre von Sèvres ähnliches Weichporzellan, Geschirre mit feiner Malerei und weiß glasierte oder in Biskuit ausgeführte Figuren. Neben Peterynck waren Duvivier, la Mussellerie und Joseph Mayer als Maler tätig. Gillis und Nicolas Lecreux schufen die Modelle zu den Figuren. Nach dem Tode Peteryncks im Jahre 1798 ging die Fabrik auf dessen Tochter über, die das Unternehmen in gleicher Weise bis 1805 fortführte.

Dänisches Porzellan.

Schon 1731 hatte Elias Vater, ein Spiegel- und Glasmacher aus Dresden, in Kopenhagen Versuche zur Herstellung von Porzellan gemacht, ohne sein Ziel zu erreichen (vgl. S. 205). Ebenso wenig waren die Versuche von Johann Gottlieb Mehlhorn (seit 1754) und von Johann Ludwig Lück(e) (1752—1757) von Erfolg gekrönt. Erst seit der Entdeckung der Kaolinlager auf der Insel Bornholm durch A. Birch (1756) wurden greifbare Resultate erzielt. Mehlhorn erhielt die Leitung der „Fabrik am blauen Turm“ bei Christianshavn, doch wurde seine Werkstatt 1760 mit der Fayencefabrik von Jakob Fortling zu Kastrup auf der Insel Amager vereinigt und er selbst der Direktion Fortlings unterstellt. Bald nach Fortlings Tode im Jahre 1761 wurde Mehlhorn entlassen.

Die „Fabrik am blauen Turm“ leitete von 1760—1766 der Franzose Fournier, dem verschiedene dänische Künstler zur Seite standen. Fournier fabrizierte nur Weichporzellan in der Art von Sèvres. Es sind kaum zwanzig Stück aus dieser Periode bekannt: Kannen, Tassen, Teller, Schüsseln, Cremetöpfchen und Rokokovasen mit Doppelhenkeln, aufgelegten plastischen Blumengirlanden und figürlichen Malereien. Die Marke der Fournier-Periode ist F 5 (=König Friedrich V.)

Unter Christian VII. glückte dem Chemiker Franz Heinrich Müller die Herstellung von echtem Hartporzellan (1773), und seit 1775 wurde die Fabrik als Aktienunternehmen weiterbetrieben. Nach dem Vorschlag der Königinwitwe Juliane Marie führte die Manufaktur seitdem als Marke drei parallele Wellenlinien, das Symbol für die drei Wasserwege von Dänemark.

Müller berief den Fürstenberger Modelleur Anton Carl Luplau (gest. 1795) als Modellmeister, den Nürnberger Johann Christoph Bayer als Blumenmaler und drei Meißener Arbeiter, darunter den Maler F. A. Schlegel.

1779 wurde die Manufaktur als „Königliche Dänische Porzellainsfabrik“ vom Staate übernommen. Die Betriebskosten waren in den vier Jahren auf 123 552 Reichstaler angewachsen. Einnahmen aus dem Verkauf hatte die Fabrik nicht zu verzeichnen. Die bestgeratenen Stücke waren an Mitglieder der königlichen Familie und andere Persönlichkeiten verschenkt worden. 1780 wurde das erste Verkaufslager in Kopenhagen eröffnet, ein Ereignis, das in der dänischen Hauptstadt allgemein gefeiert wurde.

Die Blütezeit der Manufaktur fällt in die 80er Jahre. Die Formen der Geschirre sind vielfach von deutschen Vorbildern beeinflusst. Auch die Malerei läßt wenig von nationaler Eigenart verspüren. Sehr typisch sind die eiförmigen Deckelvasen mit Maskeronhenkeln, Medaillonbildern und Deckelfigürchen. Die feinere Gattung zeigt einen runden Trichterfuß, Asthenkel mit plastischen Blumen und Bildnisminiaturen oder Silhouettporträts.

In den Jahren 1790—1802 entstand das für Katharina II. von Rußland bestimmte Flora Danica-Service, das Kronprinz Friedrich, der nachmalige König Friedrich VI., in Auftrag gab. Das alte Fabrikjournal verzeichnet es als „Perlmuster, farbig bemalt mit Flora Danica“. Zunächst war es nur für 80 Personen berechnet. 1794 waren nicht weniger als 1835 Stück fertiggestellt. Da die Kaiserin 1796 starb, wurde das Service nicht abgesandt. Man beschloß, es für hundert Personen zu vergrößern. Jetzt wird es im Schloß Rosenborg aufbewahrt. Das charakteristische Randmuster, ein von Perlschnüren begleiteter Blattkranz mit Teilvergoldung, kehrt auf allen Stücken wieder. Mit der Ausführung bzw. Überwachung der Malerei wurde C. A. Bayer betraut, dem der Botaniker Theodor Holmskjold, ein ehemaliger Schüler von Linné in Upsala, zur Seite stand. Jedes Stück trägt unterm Boden den Namen der Pflanze, die auf ihm gemalt ist, nach dem System von Linné. Der lehrhafte Charakter dieses Blumendekors mutet uns heute

äußerst pedantisch an, und die Art, wie jede Pflanze, herbariummäßig gestreckt, mit peinlicher botanischer Genauigkeit gemalt ist, erscheint uns denkbar unkünstlerisch.

Schon frühzeitig brachte die Manufaktur meisterhaft modellierte Figuren hervor, doch scheint sich der Modellmeister Luplau, der ehemalige Fürstenberger Modelleur, verhältnismäßig wenig um die plastischen Arbeiten gekümmert zu haben. Die meisten Modelle sollen von Kalleberg herrühren. Manche Figuren und Gruppen zeigen freilich eine so auffällige Verwandtschaft mit Luplaus Fürstenberger Modellen, daß ein Zweifel an seiner Autorschaft nicht aufkommen kann. Zu den besten Kopenhagener Arbeiten gehört eine stehende Bauerfrau mit Hühnern in den Händen und die Gruppe eines tanzenden Paares in modischer Tracht aus der Zeit um 1785.

Russisches Porzellan.

Bei der Gründung der Porzellanmanufaktur in St. Petersburg im Jahre 1744 spielte Christoph Conrad Hunger eine Rolle, ein ehemaliger Meißner Arbeiter, der sich vorher in Wien, Venedig, Dänemark und zuletzt in Schweden als Porzellanlaborant herumgetrieben hatte. Wie Baron Tcherkassow versichert, hat Hunger in den vier Jahren seiner Tätigkeit kaum ein halbes Dutzend schlecht geratener Tassen fertiggestellt.

An Hungers Stelle trat von 1748—1758 Dimitri Winogradow, ein Mann von außerordentlichen praktischen und theoretischen Kenntnissen. Winogradow bekleidete seit 1745 die Stelle eines Direktors der Bergwerke und hatte Hunger bei seinen Versuchen zur Seite gestanden. Nach mühevollen Experimenten gelang ihm die Herstellung eines bläulichen Porzellans mit gut haftender Glasur. Die Tabatieren, die er daraus fabrizieren ließ, fanden großen Anklang bei Hofe.

Durch den Tod von Winogradow war die Existenz der Manufaktur nicht in Frage gestellt. Woïnow, ein einfacher Arbeiter, der 1745 in der Fabrik mit dem Schlemmen der Erde begonnen hatte, kannte das Verfahren. Im selben Jahr bot auch noch der

Sachse Johann Gottfried Müller seine Dienste an; er wurde nach einer gelungenen Probe als Arkanist angestellt.

Bis gegen 1765 waren die Formen der Geschirre ziemlich einfach und natürlich gehalten, wie sie auf der Drehscheibe hergestellt werden konnten. Neben Tabatieren, die häufig in Form versiegelter und adressierter Briefe gehalten waren, hatte Winogradow nur Tee- und Kaffeeservice geringeren Umfangs fabriziert. Große Stücke konnten erst seit der Erbauung eines geräumigeren Brennofens (1756) gebrannt werden.

Baron Tcherkassow, dem die Aufsicht über die Manufaktur übertragen war, schickte oft Zeichnungen mit seinen Aufträgen. Mit der Vervollkommnung der Technik wagte man sich an schwierigere Aufgaben. 1752 werden zuerst Statuetten erwähnt. Ein Atlas mit der Weltkugel, der 1753 entstand, mißriet im Brande. Zu den frühesten, noch ganz primitiven Arbeiten gehören eine Kuh und ein Hund (im Winterpalais zu St. Petersburg), letzterer in deutlicher Anlehnung an die Fabeltiere auf den Deckeln chinesischer Vasen. Sicherer ist eine bemalte Tierhatzgruppe modelliert. Aus derselben Zeit stammen wohl auch ein Soldat, der sich am Feuer wärmt, drei orientalische Figuren und eine weibliche Komödienfigur (Ragonde?). Die Malerei geriet erst gegen Ende der Epoche unter der Kaiserin Elisabeth einigermaßen befriedigend. Manche der Dosen stehen freilich den besten Arbeiten von Meißen in nichts nach. Anfangs wurde fast nur in Purpur, Grün und Gold gemalt. Bei Geschirren wählte man mit Vorliebe einen Dekor farbiger Blumen oder Girlanden auf weißem oder vergoldetem Grund. Zur selben Zeit kam auch die Genremalerei auf.

Unter Kaiserin Katharina (1762—1796) führte Tchépotiew, Leutnant der Garde zu Pferde, die Leitung der Manufaktur bis 1772. Er berief den Wiener Arkanisten Regensburg und den Meißner Modelleur Karlowsky, der jedoch bald durch drei russische Bildhauer, Schüler der Akademie, ersetzt wurde. Als Maler engagierte man drei andere Schüler der Akademie. Durch Gründung einer Kunstschule hoffte man einen Stamm geschulter Leute heranzubilden zu können.

Seit 1773 stand Prinz Wiazemsky an der Spitze des Unternehmens. Ihm verdankt die Manufaktur einen bedeutenden Aufschwung. Man zog ausländische Werkmeister heran und berief 1779 den französischen Bildhauer Rchette, der lange Jahre hindurch für die Manufaktur gearbeitet hat. Als Maler wurden in dieser Zeit nur Russen beschäftigt.

1792 trat an Stelle des Prinzen Wiazemsky der Fürst Youssoupow, ein außergewöhnlich feiner Kunstkenner und trefflicher Organisator. Gegen Ende der Epoche stieg die Produktion ganz beträchtlich; das finanzielle Ergebnis befriedigte jedoch keineswegs. Der Warenverkauf war in den Jahren von 1759—1764 ständig zurückgegangen. Das lag vor allem daran, daß das Meißner Porzellan billiger und besser war und selbstverständlich dem russischen vorgezogen wurde.

Katharina II. hatte eine ausgesprochene Vorliebe für alles Russische. So entstand, offenbar auf ihren Wunsch, eine Serie russischer Volkstypen nach einem Werk von Georgi, das Beschreibungen und Abbildungen aller Volksstämme im russischen Reich enthielt. Eine Ergänzung dazu bildeten Typen russischer Kaufleute und Berufsstände. Das Porträt der Kaiserin findet sich auf einer großen Anzahl von Vasen. Ihre Büste wurde in mehreren Wiederholungen ausgeführt.

1784 entstand das sog. „Arabesken-Service“, das 937 Stücke zu 60 Gedecken umfaßt. Es ist zweifellos dem berühmten Katharinen-Service von Sèvres vom Jahre 1778 nachempfunden (vgl. Abb. 131). Den Tafelaufsatz mit dem Standbild der Kaiserin, umgeben von allegorischen Figuren und Gruppen, modellierte Rchette. 1793 schenkte die Kaiserin dem Grafen Besborodko ein Tafelservice, das ebenso umfangreich sein sollte. Die Figuren und Gruppen des Tafelaufsatzes stellten dar: den Erosverkauf nach dem antiken Fresko in Herkulanum (vgl. Abb. 56), die Hochzeit Alexanders des Großen nach dem berühmten Gemälde im Vatikan, Amor und Psyche, die Liebe zähmt die Stärke, Venus, einen Faun, Merkur, Amor in den Wolken und zwei Vestalinnen nach Clodion. Das sog. „Kabinett-Service“, das in den Formen mit dem Arabesken-

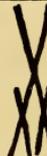
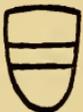
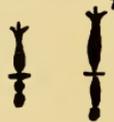
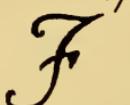
service ziemlich übereinstimmt, ist mit Feldblumen und italienischen Veduten bemalt. Das „Yacht-Service“ zeigt denselben Stil wie das Arabeskenservice. Es soll an die Seesiege der Kaiserin erinnern.

Von Rachette stammen eine Reihe von Medaillonporträts und Büsten in Biskuitporzellan und eine vorzügliche Nachbildung der von Choubine geschaffenen Marmorbüste der Kaiserin Katharina. Andere plastische Werke waren nach antiken Skulpturen und Werken von Zeitgenossen, wie Choubine, Clodion und Falconet kopiert.

Unter Kaiser Paul (1796—1801) und Alexander I. kam der Empirestil zur Herrschaft. Es entstanden große, überreich vergoldete Prunkvasen in antikisierenden Formen, mit Ansichten oder Porträts auf farbigem Grund. Mit der eigentlichen Porzellan-kunst haben diese Arbeiten nichts gemein.

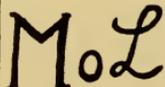
Als Marke führte die Kaiserliche Manufaktur das Namensinitial des jeweiligen Herrschers.

Tafel I.

1 	2 	3 	4 	
5 	6 	7 	8 	9 
10 	11 	12 	13 	14 
15 	16 	17 	18 	19 
20 	27 	22 	23 	24 
25 	26 	27 	28 	29 

1—11 Meißen. 12 Wien. 13 Wegely, Berlin. 14 Gotzkowsky, Berlin.
 15, 16 Kgl. Man. Berlin. 17 Fürstenberg. 18, 19 Höchst. 20—24 Fran-
 kenthal. 25, 26 Ludwigsburg. 27, 28 Nymphenburg. 29 Ansbach-
 Bruckberg.

Tafel II.

 30	 37	 32	 33	 34
 35	 36	 37	 38	 39
 40	 41	 42	 43	 44
 45	 46	 47	 48	 49
 50	 51	 52	 53	 54
 55	 56	 57	 58	 59

30 Ansbach-Bruckberg. 31 Kelsterbach. 32 Pfalz-Zweibrücken.
 33, 34 Fulda. 35 Kassel. 36, 37 Volkstedt. 38 Closter-Veilsdorf.
 39 Gotha. 40, 41 Wallendorf. 42 Gera. 43 Limbach. 44 Ilmenau.
 45, 46 Sèvres. 47 Bow. 48 Chelsea. 49 Derby. 50 Worcester. 51 Ve-
 nedig. 52 Capodimonte. 53 Neapel. 54 Oude Loosdrecht. 55 Amstel.
 56, 57 Kopenhagen. 58, 59 Petersburg.

Register.

- Acier, Michel Victor 76, 80, 89 f.,
158.
Adam, François Gaspard 136.
Adam, Lambert Sigisbert 137.
Aeß, Franz Joseph 196.
Albani, Francesco 182.
Alt-Brandenstein 226.
Amalie, Kaiserin von Österreich 65.
Amiconi, Jacopo 151.
Amstel, Oude 259.
Angoulême, Duc d' 250.
Ansbach-Bruckberg 218 f.
Ansbach, Markgraf v. 125.
Antikzierat 127, 129.
Antuonio, Maestro 4.
Aranjuez, Schloß 258.
Arnstadt, Schloß 32.
Asam 216.
Astmuster 41.
Aue 26, 117.
August III. v. Sachsen-Polen 36,
38, 67.
August der Starke 7 f.
Auliczek 216 f.
- B**
Bachelier, Jean Jacques 244, 248.
Bardou 160.
Bartelmei, Dr. 26.
Bartolozzi 135.
Basdorf 115.
Bastelli, Franz 194 f., 209 f.
Batoni, Pompeo 95.
- Bayer, C. A. 261.
Bayer, Joh. Christoph 261.
Bayreuther Steingut 24.
Benckgraff, Johann 116, 149, 162,
164.
Bergdoll, Adam 172 f., 174.
Beyer, Wilhelm 111, 112, 197 f.,
Beyerle, Baron 251. [203.
Birch, A. 260.
Böhme, Karl Wilhelm 121, 131.
Boizot 169, 248, 249.
Boos, Roman 216.
Borrmann, Johann Balthasar 121,
127, 143.
Bottengruber, Ignaz 236 f.
Böttger, Johann Friedrich 6 f.
Böttger-Porzellan 25 f.
Böttger-Steinzeug 12 f.
Bouchardon 74, 168.
Boucher, François 42, 169, 182, 194,
230, 246 ff.
Bow 254.
Brachwitz 125.
Brandenstein-Muster 123.
Brehm, Johann Adam 231.
Bristol 254.
Brogniart, Alexandre 247.
Brühl, Graf 36.
Brüning, Christian Heinrich 156.
Bry, Theodor de 238.
Buen Retiro 257.
Busch, Christian Daniel 104.

- Caffiéri** 248.
Caluve, Jacobus de 24.
Canaletto, Bernardo 94.
Capodimonte 256 f.
Caylus, Graf 74.
Chantilly 5, 242.
Chardin 89.
Charlottenburg, Schloß 38.
Chelsea 252.
Chiaveri, Cajetano 216.
Chodowiecki 131, 226.
Choubine 265.
Clarus, Johann Felician 162.
Clauce, Isaak Jakob 116, 119, 121.
Cleer (Clair), Adam 188 f.
Cleer (Clair), Georg Ignaz 189.
Clodion 89, 168, 200, 248, 264, 265.
Colditzer Ton 26.
Cotteau 247.
Courtille, La 251.
Cozzi, Geminiano 255.
Coypel, N. N. 86.
- Damm** 163.
Danhofer, Joseph Philipp 102, 193.
Dannecker, Johann Heinrich 204 f.
Davis 252.
Derby 254.
Deruelle, Pierre 250.
Desoches 158, 160.
Dietrich, Christian Wilhelm Ernst
Doccia 255. [76, 82 f.
Donner, Rafael 109.
Drachennmuster 41.
Dresdener Fayence 11.
Dubsky, Graf 101.
Duesbury 254.
Dulong-Reliefzierat 80.
Dumeix, Damian Friedrich 170.
Duplessis 244.
Duvivier 260.
Dwight, John 6.
- Eberlein, Johann Friedrich** 84.
Eenhorn, Lambert van 24.
Eggebrecht 11, 17.
Elisabeth, Kaiserin von Rußland 68.
Engelhardt 8.
- Falconet** 89, 168—170, 248, 265.
Feilner, Simon 149, 156 f., 164 f.,
 173, 177 f., 186 f.
Fels- und Vogelmuster 94.
Ferner 242.
Ferrara 5.
Ferretti, Domenico 196 f.
Fischer, Johann Sigismund 105.
Flemming, Graf 37.
Flora Danica-Service 261.
Floramuster 123.
Fortling, Jakob 260.
Fournier 260.
Fondporzellan 49 f., 80, 245.
Franz I. von Toskana 5.
Füger, Heinrich 108, 112.
Fulda 221.
Fun(c)ke 31, 42.
- Gabel, J. G.** 231.
Gaillard 169, 182.
Geitner, Peter 13.
Gellert 95.
Genelli, Hans Christian 144 f., 148.
Gera 233 f.
Gerlach 115.
Gerverot, Louis Victor 150, 156,
 160.
Gillot, Claude 42.
Ginori, Carlo 255.
Glaser, Johann Christian 149.
Göltz, Johann Christoph 162.
Görne, Friedrich v. 20, 114.
Goethe 168, 170, 236.
Gotha 231 f.
Göthe, Eosander v. 38.

- Gotter, Graf 119.
 Gotzkowsky, Johann Ernst 120 f.
 Gotzkowsky, erhabene Blumen 80,
 123, 175.
 Göz, Johannes 192.
 Gräbner, Christian Zacharias 235.
 Graff, Anton 154.
 Grassi, Anton 108, 111 f.
 Gravant 244.
 Graviertes Muster 152.
 Greiner, Friedrich Christian 229.
 Greiner, Gotthelf 229, 234 f.
 Greuze, Jean-Baptiste 89, 168.
 Gricci, Giuseppe 257 f.
 Grieninger, J. G. 121, 124, 132,
 142 f.
 Grünstadt 173.
 Guerhard & Dihl 250.
 Günther 216.
 Guy 215.
Haag 259.
 Häcker 191.
 Haimhausen, Graf v. 205, 217.
 Hancock, Robert 252.
 Hannong, Joseph Adam 172.
 Hannong, Karl 172, 180 f.
 Hannong, Paul Anton 172.
 Hannong, Peter 250.
 Härtl, Johann Georg 210.
 Härtl, J. P. Rupert 205.
 Helchis, Jakobus 102.
 Hellot 244.
 Hendler 158, 160.
 Henneberg, Egidius 231 f.
 Herold, Friedrich 242.
 Herold, Johann Gregor 35 f., 42 ff.,
 98 f.
 Heß, Franz Joachim 224.
 Hildburghausen, Eugen Prinz v.
 229.
 Hinel, Ignaz 180.
 Höckel 221.
 Holmskjold, Th. 261.
 Hoppenhaupt 126.
 Huet 89.
 Hunger, Christoph Conrad 254, 262.
 Hütter, Elias 114.
Ildefonsogruppe 94.
 Ilmenau 235.
 Imari-Porzellan 41.
 Irminger, Johann Jakob 13 f., 52.
Jüchzer, Chr. Gottfried 94.
 Japanisches Palais, Dresden 53,
 56, 58.
 Juwelenporzellan 247.
Kahl 218.
 Kaiserslautern 173.
 Kalleberg 262.
 Kändler, Johann Friedrich 218.
 Kändler, Johann Joachim 35 f., 53,
 56, 58, 121.
 Karl I., Herzog von Braunschweig
 149 f.
 Karl Eugen, Herzog von Württem-
 berg 191.
 Karl Theodor, Kurfürst von der
 Pfalz 172, 183 f., 188, 206.
 Karlowsky 263.
 Kassel 224.
 Kastrup 260.
 Katharina II., Kaiserin von Ruß-
 land 95, 142, 263 f.
 Kauffmann, Angelika 108, 156.
 Kayser, Gottlieb 115.
 Kelsterbach 219.
 Kempe, Samuel 20, 114.
 Kirchner, Gottlob 52 f., 274.
 Kirschner, Friedrich 193.
 Klinger, Johann Gottfried 104.
 Klipfel, Karl Jakob Christian 121.

- Knochenporzellan 3, 251.
 Köhler, David 31, 36.
 Kolmberger 52.
 Königsglattes Muster 133.
 Kopenhagen 260 f.
 Kotta, Franz 226, 229 f.
 Kretschmar, Johann 52.
 Künckler, Friedrich 224.
 Kurländer Muster 135.

 Lampi 108.
 Lanz, Joh. W. 180.
 Laut 218.
 Leboeuf, André-Marie 250.
 Leclerc 248.
 Le Guay 247.
 Leithner, Joseph 106.
 Lejeune, Pierre François 195, 201 f.
 Lemaire 251.
 Lemoine 160.
 Le Riche 248.
 Lille 5, 242.
 Limbach 234.
 Linck, Konrad 182 f.
 Locré, Jean-Baptiste 250.
 Longuelune 68.
 Loosdrecht, Oude 259.
 Louis, Joh. Jacob 196.
 Löwenfinck, Adam Friedrich v.
 162 f., 164 f.
 Lück(e), Joh. Friedr. 274.
 Lück(e), Karl Gottlieb 180, 274.
 Lück(e), Ludwig 19, 34, 52 f., 105,
 260. [261 f.
 Luplau, Anton Karl 150, 158 f.,

 Macheleid, Georg Heinrich 225.
 Madrid, Schloß 258.
 Magnus 175 f.
 Marcolini, Graf 91.
 Marseille-Zierat 80.
 Matthaei, Joh. Gottlieb 94.

 Mathieu 244.
 Mattielli 68.
 Mayer, Joseph 260.
 Mediceische Venus 68.
 Medici-Porzellan 5.
 Mehlhorn, Georg 22.
 Mehlhorn, Joh. Gottlieb 260.
 Meissonnier, Juste-Aurèle 62 f.,
 152.
 Melchior, Johann Peter 164, 168 f.,
 186 f., 207, 218.
 Mennecy 5, 242.
 Meyer, Friedrich Elias 86 f., 121,
 123, 136 f., 139.
 Michel, Sigisbert-François 137 f.
 Milde, Ary de 24.
 Möbius 52.
 Moll, de 259.
 Moreau de Jeune 89.
 Motte-Fouqué, de la 127.
 Müller, Daniel Ernst 163.
 Müller, Franz Heinrich 260.
 Müller, J. G. 144.
 Müller, Johann Gottfried 262.
 Mussellerie 260.

 Nahl, J. A. 225.
 Napoléon, Jérôme 150, 160.
 Nast 251.
 Neapel 259.
 Nehmitz, Dr. 26.
 Neu-Brandenstein 123.
 Neudeck 191, 205.
 Neuglattes Muster 133.
 Neu-Osier 80.
 Neuzierat 127.
 Niedermayer, Johann Baptist 205.
 Niedermayer, Joseph 105, 109.
 Niederwiller 251.
 Nilson, J. Esaias 182, 208 f., 212,
 214.
 Nonne, Christian 225.

- Oeser 95.
 Oest, J. A. 154.
 Oh(n)macht, Landolin 189.
 Ordinair Osier 80, 123.
 Orléans, Louis-Philippe Duc d' 250.
 Ostade 83.
 Osterspey, J. 175 f.
- P**ahland, J. G. 224.
 Pajou 89, 248.
 Palmendurchbruch 133.
 Paquier, Claud. Innocentius Du
 97 f., 237.
 Parpette 247.
 Paul, Nicolaus 221, 224.
 Pennewitz, David 20, 22.
 Perl, Georg 106.
 Permoser, Balthasar 18, 53, 156,
 160.
 Pesaro 5.
 Peterynck 259.
 Peutinger, Leonardo 4.
 Pfalz-Zweibrücken 220.
 Pfalz, Rupprecht v. d. 6.
 Pigalle 89, 137, 248.
 Pillement 42, 194.
 Plaue a. d. Havel 20, 114.
 Plymouth 254.
 Polo, Marco 4.
 Pöppelmann 37.
 Portici, Schloß 257.
 Poterat, Louis 5.
 Pott, Johann Heinrich 115.
 Preußler, Johann Daniel 241.
 Pustelli, Franz Anton 194, 202.
- R**achette 264.
 Recum, Johann Nepomuk van
 173 f.
 Recum, Peter van 173 f.
 Regensburg 263.
 Reichard, Ernst Heinrich 116, 121.
- Reliefzierat mit Spalier 124.
 Rembrandt 83.
 Réverend, Claude 5.
 Ridinger 217.
 Riedel, Gottlieb Friedrich 193, 196.
 Rienck, Johann Lorenz 236.
 Riese, J. C. Friedrich 146, 160.
 Ringler, Joseph Jakob 191, 205.
 Ripp, Abraham 221.
 Romano, Giulio 238.
 Rombrich, Johann Christoph 150,
 158 f.
 Rose Dubarry (Pompadour) 245.
 Rosenborg, Schloß 261.
 Rotberg, Wilhelm v. 231.
 Rouen 243.
 Rudolstadt 226.
 Rugendas 49.
 Russinger, Laurentius 164, 166,
 221.
- S**hackert, Gebrüder 115.
 Schadow, Gottfried 144 f., 147 f.
 Schaller, Johann 114.
 Schauessen 75.
 Scheffauer, Philipp Jakob 204.
 Schenau, Joh. Eleazar 90.
 Schepers, Cajetano 257.
 Schimmelmänn 117.
 Schindler, Philipp Ernst 105, 114.
 Schinkel 136.
 Schönbrunn 111.
 Schönheit, Karl 91, 94.
 Seefried, Antonius 220.
 Senff(t) 236.
 Schmölnitz 104.
 Schlegel, F. A. 261.
 Schnorr'sche Erde 26.
 Schreitmüller 218.
 Schubert, Karl Gottlieb 158, 160.
 Schulz, Christian 231.
 Schwanenservice 61 f.

- Schwarzkopf 147, 160.
 Sèvres 5, 242 f.
 Sorgenthal, Karl 103, 106 f., 237.
 St. Cloud 5, 242.
 St. Yriéix 246.
 Steinkopf, Johann Friedrich 193.
 Stenglein 218.
 Stölzel, Samuel 98 f.
 Sträbel am Zobten 124.
 Straub 216.
 Sulkowsky, Graf 55.
 Sulkowsky-Service 60.
 Surugue, la 31.
- Tassaert 145.
 Teniers 83, 230.
 Thomae 53.
 Tigermuster 41.
 Tingui 4.
 Tournai 259.
 Trippel, Alexander 147.
 Troger, Simon 165.
 Trothe, Joh. Gottfried 192.
 Tchépotiew 263.
 Tcherkassow, Baron 262.
 Tschirnhausen, Ehrenfried Walter v.
 7 f.
 Turin 5.
 Turmzimmer, Dresden 38 f., 50.
- Vater, Elias 205, 260.
 Veilsdorf 229 f.
 Venedig 4, 254.
 Vincennes 5, 244 f.
 Volkstedt 225.
- Wall, John 252.
 Wallendorf 233.
 Wandelein, Karl 255.
 Watteau 31, 42, 48, 194.
 Weber 236.
 Weesp 259.
 Wegely, Wilhelm Kaspar 114 ff.,
 Weinlaubmuster 93. [218].
 Weinmüller, Joseph 200.
 Wiazemsky, Prinz 264.
 Winckelmann 92.
 Winogradow, Dimitri 262.
 Winterstein 175 f.
 Woïnow 262.
 Wolfsburg, Karl Ferdinand v.
 240 f.
 Worcester 252.
 Wouwermann 49.
- Youssoupow, Fürst 264.
- Zeschinger, Johannes 149, 154, 164.
 Zwettl, Tafelaufsatz 110.

Berichtigungen und Zusätze.

- S. 1, Z. 13 lies „ein Sechstel“ statt „ein Drittel“.
- S. 97, Z. 4 von unten lies „Journal de Scavans“ statt „Journal des Savants“.
- S. 180, Z. 12 lies „Joseph Adam Hannong“ statt „Joseph Anton Hannong“.
- Zu Seite 52, Z. 17 ff.: Ein 37 cm hohes Uhrgehäuse in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg, bez.: „den 17. Mayus Anno 1727“, mit der Schwertermarke und KPM kann mit Sicherheit Gottlob Kirchner zugeschrieben werden (Abb. bei S. Troinitsky, Galerie de porcelaines à l'Ermitage Impérial. Petersburg 1911). Die Gruppe zweier Putten als Bekrönung des barocken, mit bunten Chinoiserien bemalten Gehäuses und die ruhenden Löwen in den halbrunden Öffnungen des Sockels geben wertvollen Aufschluß über Kirchners Stil während seiner ersten Anstellung in Meißen. Auf Grund der Puttengruppe können ihm eine Reihe frühmeißener Figuren, deren Entstehungszeit bisher nicht sicher war, u. a. Callotfiguren (Abb. bei Zimmermann, Frühzeit usw. S. 239 u. 240) und die Statuette Augusts des Starken (Abb. 15) zugewiesen werden.
- Zu S. 54, Z. 6 von unten und S. 55 ff.: Die Mitteilung über den Fund des Kirchnerschen Modellbuches beruht auf einem Mißverständnis. Nach Berling (Festschrift der Meißner Manufaktur 1911, S. 13) ist das eigentliche Modellbuch bisher noch nicht aufgefunden. Doch können die auf S. 54 ff. erwähnten Werke mit größter Wahrscheinlichkeit für Kirchner in Anspruch genommen werden. Die Fabrikakten nennen einige Arbeiten Kirchners aus den Jahren 1731/32.
- Zu S. 186. Nach Hofmann (Frankenthaler Porzellan, München 1911) ist der Meister des Chinesenhauses und der Kleinfiguren mit Karl Gottlieb Lück (1767—75) identisch (Abb. 101, 102). Die in Abb. 95—97 wiedergegebenen Figuren stammen von Joh. Friedr. Lück (1758—64).
-

Literatur.

- J. Brinckmann, Hamburgisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe. Beschreibung des europäischen Porzellans und Steingutes. Hamburg 1894.
- A. Brüning, Porzellan. Handbücher der Kgl. Museen zu Berlin. Berlin 1907.
- Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Katalog der Ausstellung im Kgl. Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Berlin 1904.
- Kollektion Georg Hirth, I. Abteilung: Deutsch-Tanagra. München 1898.
- E. Zimmermann, Erfindung und Frühzeit des Meißner Porzellans. Berlin 1908.
- K. Berling, Das Meißner Porzellan und seine Geschichte. Leipzig 1900. Festschrift zur 200jährigen Jubelfeier der ältesten europäischen Porzellanmanufaktur Meißen. Abt. A.: K. Berling, Die Meißner Porzellanmanufaktur von 1710—1910. (Nach Abschluß des Buches erschienen.)
- W. Doenges, Meißner Porzellan. Berlin 1908.
- J. L. Sponsel, Kabinettstücke der Meißner Porzellanmanufaktur von Johann Joachim Kändler. Leipzig 1900.
- Folnesics und Braun, Geschichte der K. K. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907.
- E. Wintzer, Die Wegelysche Porzellanfabrik. Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins. Berlin 1898.
- Kolbe, Geschichte der Kgl. Porzellanmanufaktur zu Berlin. Berlin 1863.
- K. Lüders, Das Berliner Porzellan. Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen. 1893.
- P. Seidel, Friedrich der Große und seine Porzellanmanufaktur. Hohenzollern-Jahrbuch 1902. S. 175 ff.
- Chr. Scherer, Das Fürstenberger Porzellan. Berlin 1909.
- E. Zais, Die Kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst. Mainz 1887.
- F. H. Hofmann, Frankenthaler Porzellan. München 1911. (Nach Abschluß des Buches erschienen.)

- E. Heuser, Frankenthaler Gruppen und Figuren. Speier 1899.
 — Frankenthaler Porzellan. Katalog der vom Mannheimer Altertumsverein 1899 veranstalteten Ausstellung.
 — Die Porzellanwerke von Frankenthal nach dem Pariser und Mannheimer Verzeichnis nebst Geschichte der Frankenthaler Formen. Neustadt a. d. Hardt 1909.
 — Pfälzisches Porzellan des 18. Jahrhunderts. Speier 1907.
 Wanner-Brandt, Album der Erzeugnisse der ehemaligen Württembergischen Manufaktur Alt-Ludwigsburg. Mit Einleitung von B. Pfeiffer.
 L. Balet, Ludwigsburger Porzellan (Figurenplastik). Stuttgart und Leipzig 1911.
 F. H. Hofmann, Das Europäische Porzellan im Bayer. Nationalmuseum. München 1908.
 — Altes Bayerisches Porzellan. Katalog der Ausstellung im Bayerischen Nationalmuseum in München 1909.
 A. v. Drach, Die Porzellan- und Fayencefabrik zu Kelsterbach a. M. Bayrische Gewerbezeitung 1891. S. 481 ff.
 E. W. Braun, Über Kelsterbacher Porzellanfiguren. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1908. S. 898 ff.
 E. Heuser, Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur. Neustadt a. d. Hardt 1907.
 R. Graul und A. Kurzwelly, Althüringer Porzellan. Leipzig 1910.
 W. Stieda, Die Porzellanfabrik zu Volkstedt im 18. Jahrhundert. Leipzig 1910.
 Garnier, La porcelaine tendre de Sèvres. Paris 1891.
 Auscher, A history and description of french porcelain. London 1905.
 Ujfalvy-Bourdon, Les biscuits de porcelaine. Paris 1893.
 Troude, Choix de modèles de la manufacture nationale de Sèvres. Paris 1897.
 Solon, A brief history of old english porcelain and its manufactories. London 1903.
 Pérez-Villamil, Artes é industrias del Buen Retiro. La fabrica de la china. Madrid 1904.
 A. Hayden, Royal Copenhagen porcelain, its history and development from the 18th century to the present day. London 1911.
 Die Kaiserliche Porzellanfabrik zu St. Petersburg 1744—1904. (Russischer Text und kurze Übersicht in französischer Sprache.) Petersburg 1906.
-

Rosenthal



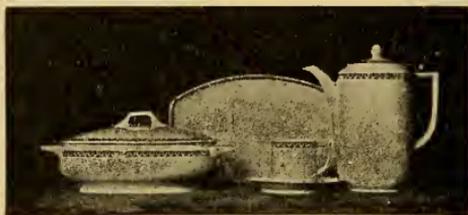
~ Weihnachtsteller 1911 ~
Entwurf: Heinrich Vogeler, Worpswede

Ph. Rosenthal & Co. A.-G.
Selb i. Bayern

Größte Porzellan-Fabrik Deutschlands
für feine Gebrauchsgeschirre

Technische Porzellane für
alle elektrischen Zwecke

Kunstabteilung für künstlerische Porzellane



PORZELLANFABRIK
F. THOMAS, MARKTREDWITZ



KUNSTGEWERBLICHE PORZELLANE FÜR SAMMLER
KÜNSTLERISCH VOLLENDETE DEKORATION UND
HERVORRAGENDE QUALITÄT DES PORZELLANS

L. J. KIRCHBERGER

Bad Ems (Nassauer Hof)

An- und Verkauf von alten Porzellanen

SPEZIALITÄTEN:

Frankenthal, Hoechst, Fürstenberg,
Ludwigsburg, Nymphenburg, Meissen
und Wien :: Originalgemälde, Münzen,
Stiche, Radierungen :: Antiquarische
Bücher über die Rheinlande und Nassau

Kgl. Porzellan-Manufaktur zu Meissen

Gegründet 1710

Gegründet 1710

Älteste Porzellanfabrik in Europa

Kunstgegenstände: Spiegel, Uhren, Vasen, Kron-, Wand- und Standleuchter (auch für elektrisches Licht), Tafelaufsätze, Körbe, Gruppen, Figuren (auch Biskuit) usw.

Gebrauchsgegenstände: Service für Tafel, Kaffee, Tee, Dessert, Toilette u. dgl. in einfachster wie reichster Ausstattung.

Malereien sowohl nach eigenen Entwürfen als nach neuen und alten Meistern, sowie Wandmalereien mit Fliesen aus Hartporzellan.

Porzellangeräte für physikalische, chemische und technische Zwecke.

Porzellanfarben für Emaillierfeuer.

Erste Auszeichnungen von den besuchten Ausstellungen



Warenzeichen



(Besonderer Aufmerksamkeit wegen Nachahmungen empfohlen)

**Verkaufsniederlagen
in Meissen, Dresden u. Leipzig**
und
Kommissionsläger in mehreren bedeutenden Städten

Bourgeois & Co.

Köln a. Rh.

—○ Domhof 10 ○—

Gegenüber dem Südportal
des Domes

**Antiquitäten und
Gemälde**

„Antiquitäten - Rundschau“

Illustrierte Zeitschrift f. Museen, Sammler u. Antiquare

erscheint allwöchentlich am Dienstag.

— X. Jahrgang. 1912. —

Jährlich M. 10.—, pro Quartal M. 2.50.

Redaktion: **Wilh. Stelljes, Eisenach**, Kurator des Thüringer Museums

Wissenschaftliche Berichte :: Fundnachrichten :: Internatio-

nale Museumsbriefe :: Seltene Angebote aus allen Ländern

Stets Neues und Interessantes für jedes Sammelgebiet

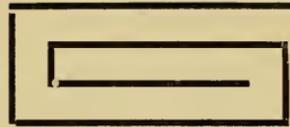
Erfolgreiches Insertionsorgan

Probenummern u. Abonnements durch die

Post, jede Buchhandlung oder Expedition

„Antiquitäten-Rundschau“, Philipp Kühner, Eisenach

— Lauchergasse 10/12 —



Königlich Bayerische Porzellan-Manufaktur

Gegr. 1747 **Nymphenburg** Gegr. 1747

in München - Nymphenburg

Kunst- u. Luxusgegenstände

Tafel-, Dessert-, Kaffee- und Tee-
geschirre, Figuren, Gruppen usw.
nach alten Nymphenburger Original-
Modellen; ferner **neue Formen**
und Modelle nach Entwürfen erster
□ □ □ □ Münchener Künstler □ □ □ □

□ Hauptniederlage: □

München, Odeonsplatz 1

□ sowie in der □

Fabrik Nymphenburg, am Rondell

Verkaufsstellen in allen größeren Städten des In-
und Auslandes.

Kunst und Antiquitäten

Hans Vogler

Berlin W, Hardenbergstraße 25

vis-à-vis Bahnhof Zool. Garten

Telephon: Charl. 4095

Größtes Lager in antiken Möbeln,
got. Skulpturen und Dekorationsgegen-
ständen am Platze

Ankauf

Verkauf

Alte Waffen von Prof. Dr. E. Haenel
erscheint im Sommer 1912

BEMALUNG

alter Porzellane in künstl. Weise. Kopien nach alten
Stücken. ~ Renovierungen, Vergoldungen usw.

HERMANN LIEBIG

Kunstgewerbliches Atelier / Porzellan-Malerei
W 62, Nettelbeckstr. 18/19 · Tel.: Kurfürst 8576



:: Treibergruppe aus dem Tafelschmuck S. D. des Fürsten zu Schwarzburg ::

Schwarzburger Werkstätten für Porzellankunst

Max Adolf Pfeiffer, G. m. b. H.

Unterweißbach in Schwarzburg-Rudolstadt

◇◇◇

Abbildungen und Preislisten werden kostenlos zugelandt



Für Alpenfahrten im Automobil ist unentbehrlich

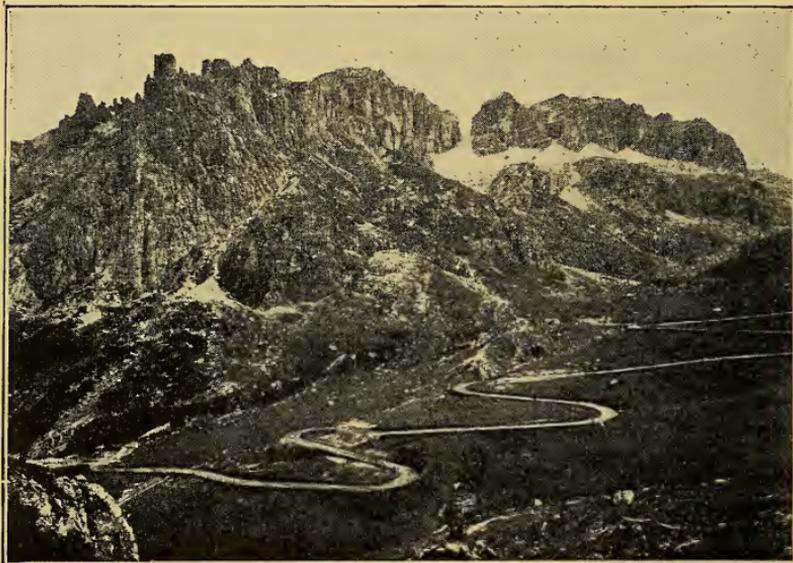
das soeben erschienene Werk:

Die Hochstraßen der Alpen

Ein Automobilführer zum Befahren von über
hundert Gebirgspässen von **C. L. Freeston**

Deutsche Übersetzung von St. Bloch

480 Seiten mit 108 zum Teil ganz-
seitigen Abbildungen und vielen Karten



Elegant gebunden M. 10.—

Zu beziehen durch jede Buchhandlung, auch direkt vom Verlag:
RICHARD CARL SCHMIDT & Co., BERLIN W 62



Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.

Lutherstraße 14

Berlin W 62

Lutherstraße 14

Kürzlich ist erschienen:

Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Bd. 2

Kunstgewerbe in Japan

von Dr. O. Kümmel,

Direktor bei den Kgl. Museen in Berlin

200 Seiten mit 167 Textabbildungen und 4 Markentafeln

Preis in elegantem Originalleinenband M. 6.—



Japanische Kunst und japanisches Kunstgewerbe, der Ausdruck eines mit einer uralten Kultur verwachsenen Kunstempfindens haben in den letzten Jahren mehr und mehr im Abendlande die gebührende Beachtung und begeisterte Anhänger gefunden. Man kann mit vollem Rechte behaupten, daß die japanische Kunst in ihrer schlichten Einfachheit auch befruchtend auf das künstlerische Empfinden der abendländischen Künstler einwirkte, ebenso hat das japanische Kunstgewerbe auch in Laien- und Sammlerkreisen immer

mehr Freunde gewonnen. Und für diese ist das vorliegende Buch bestimmt! Der Verfasser, der selbst längere Zeit in Japan weilte, ist als feinsinniger Kenner japanischer Kunst und japanischer Altertümer rühmlichst bekannt und sein Name ist wohl die beste Empfehlung für das vorliegende reich illustrierte Buch.

INHALT: Transkription der japanischen Worte — Chronologische Übersicht der Geschichte des japanischen Kunstgewerbes — Japanisches Haus und japanisches Hausgerät — Die Lackarbeiten — Die Metallarbeiten — Schwertschmuck — Die Rüstungen — Keramik — Textilien, Arbeiten aus Holz und ähnlichen Stoffen — Bezeichnungen und Marken nebst einigen Bemerkungen — Lesung japanischer Daten — Erklärung einiger häufiger Bestandteile japanischer Wörter — Register.

Hugo Brinkmann

Berlin W 66

Wilhelmstraße 94/96

Fernsprecher: Amt Centr. 3386. English spoken

Kunst- und Antiquitätenhandlung

Lager in Kunstgegenständen aller Art

Spezialität: Porzellan, Möbel, Silber

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.

Lutherstraße 14

Berlin W 62

Lutherstraße 14

Neu!

Neu!

Orbis latinus

oder Verzeichnis der wichtigsten
lateinischen Orts- und Ländernamen

von

Dr. J. G. TH. GRAESSE

Ein Supplement zu jedem lateinischen und
geographischen Wörterbuch

2. Auflage,

mit besonderer Berücksichtigung der mittelalter-
lichen und neueren Latinität neu bearbeitet von

Prof. Dr. FRIEDRICH BENEDICT

Preis broschiert Mark 10.—

Ausführliche Prospekte

über die in unserem Verlage erscheinenden Publikationen über **Kunstgewerbe**, Automobilsport und Technik, Motorbootsport, Motorluftschiffahrt und Flugtechnik, Freiballsport, Motorentchnik usw. versenden wir franko und unberechnet an jede Adresse im In- und Auslande

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62
Lutherstraße 14 Amt Lützwow, 5147

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co., Berlin W 62, Lutherstraße 14

Kunstgewerbliche Altertümer und Kuriositäten

Führer für Sammler und Liebhaber von Gegenständen der Kleinkunst, von Antiquitäten sowie von Kuriositäten

von

Dr. J. G. Th. Graesse

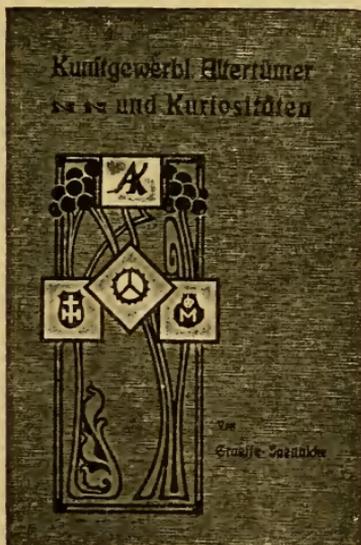
Vierte Auflage, besorgt von
Friedrich Jaenicke

Preis elegant
gebunden M. 8.—

Preis elegant
gebunden M. 8.—

Das Buch umfaßt auf 246 Seiten folgende Kapitel:

Skulptur in Marmor und Alabaster
Holzbildhauer, Bild- und Ornament-schnitzer
Elfenbeinplastik
Wachsplastik
Arbeiten in Speckstein, Solnhofener Schiefer usw.
Arbeiten in Perlmutter, Bernstein usw.
Glyptik: Geschnittene Steine, Gemmen und Kameen
Medaillen, Jetons und Plakette
Eisenschnitt
Goldschmiedearbeiten (Silber inbegriffen), Dosen, Beschauzeichen, Modellschneider
Niellen
Email (Limoges usw.)



Miniaturmalerei,
Fächer, Silhouetten
Glasmalerei
Mosaik
Kunstschlerei und
Holzintarsien
Uhren: Stand- und
Taschenuhren
Musikinstrumente,
Lauten usw.
Wandteppiche
(Gobelins)
Glas
Kunstschlosserei und
Schmiederei
Bronzen
Arbeiten in Kupfer,
Zinn und Blei
Waffen:
a) Plattner,
b) Armbrust-
macher,
c) Schwertfeger,
d) Büchsenmacher

Eine jede dieser Abteilungen bringt bis zu mehreren Hundert Marken, die auf 38 Tafeln gesammelt sind.

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.

Berlin W 62, Lutherstraße 14

Psychologie des Kunstsammelns

Von ADOLPH DONATH

Mit 50 Abbildungen im Text

Preis eleg. gebunden M. 6.—

INHALTSVERZEICHNIS:

Der Trieb zum Kunstsammeln. Die Entwicklung des Kunstsammelns: Die Sammler des Altertums — Mittelalter — Die Renaissance des Kunstsammelns in der Renaissance — Die Kunstkammern des 17. Jahrhunderts — Die Sammler des Rokoko — Das 18. Jahrhundert in England — Das deutsche Sammelwesen des 18. Jahrhunderts — 19. Jahrhundert und Gegenwart — Der Aufschwung des Sammelwesens im modernen Berlin — Der Typus Lanna. **Die Preissteigerung. Die Aufstellung der Privatsammlungen. Die Sammler und das Fälschertum. Literatur-Register.**

Aus den Urteilen der Presse:

Der Cicerone (Berlin-Leipzig): . . . Donath erweist sich als ein vortrefflicher Kenner speziell der deutschen Privatsammlungen und hat das große Material, das ihm die Entwicklung des Sammelwesens vom Altertum bis zur Moderne bot, mit großem Scharfblick disponiert. In der Behandlung des Themas greifen alle bestimmenden Momente, musealer Aufschwung, fürstliches Mäzenatentum, bürgerliche Wohlhabenheit usw. ineinander, und eben dadurch entsteht ein ebenso amüsanter wie aufschlußreiches Kulturgemälde . . .

L'Art Moderne (Brüssel): . . . On trouvera dans l'ouvrage de M. Donath, qu'illustre une intéressante iconographie du commerce de la curiosité, des faits, des dates, des réflexions, des anecdotes, ainsi que le répertoire des sources bibliographiques auxquelles l'auteur s'est documenté. C'est un manuel instructif et pittoresque que consulteront avec un égal agrément artistes et amateurs.

Leipziger Neueste Nachrichten: . . . ein Zeit, Menschen und Vorbedingungen mannigfach schilderndes Brevier, das hier zum ersten Male und glücklich versucht, dem Bildnis des modernen Sammlers mit all seinen Kniffen, Schlichen, mit seiner Heimlichkeit und seinen Besitzerseligkeiten, mit den Wünschen von innen und der harten Kampfnot von außen wirklich näher zu kommen.

Neue Freie Presse (Wien): . . . Jeder, der entweder selbst sammelt oder mit stiller Resignation den Sammlungen anderer ein platonisches Interesse schenkt, wird die Schrift Donaths mit Vorteil und Belehrung, stellenweise mit Spannung lesen. Der Verfasser hat bei aller Beschlagenheit eine so anmutende Art, von den Dingen zu sprechen, daß man ihm überallhin gerne und willig folgt, selbst bis ins graueste Altertum hinein. . . Die Ausstattung ist recht gefällig und bringt im illustrierten Text allerhand Seltenes und Neues.

Plutus (Berlin): . . . Das Buch birgt Neuland. Denn bisher ist noch niemals das Sammeln von Kunstgegenständen in historischer, wirtschaftlicher, krimineller und — ich möchte sagen — archivalischer Hinsicht in gleicher Ausführlichkeit dargestellt worden.

Vossische Zeitung (Berlin): . . . Donaths Buch ist amüsanter; nicht nur um des bunten Materials willen, das er uns vorlegt, sondern vor allem wegen des temperamentvollen Vortrags umfangreicher Wissensschätze.

Verlagsbuchhandlung von Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62, Lutherstraße 14

Führer für Sammler von Porzellan und Fayence, Steinzeug, Steingut usw.

Vollständiges Verzeichnis
der auf älterem Porzellan, Fayence, Stein-
gut usw. befindlichen Marken



Begründet von
Dr. J. G. Th. Graesse
fortgeführt von
F. Jaennicke

Dreizehnte, völlig umge-
arbeitete, vermehrte und
mit wissenschaftlichen Be-
legen und Erläuterungen
versehene Auflage von

Professor
Dr. E. Zimmermann
an der Königlichen Porzellanfabrik
zu Dresden

Preis in eleg. Origini-
alleinband M. 9.—

Inhaltsverzeichnis:

Marken auf Fayence, Steingut, Steinzeug usw.	Tafel	1—166
Marken auf Porzellan	„	167—246
Belege und Erläuterungen	Seite	247—285
Alphabetisches Verzeichnis der in vorstehenden Marken vorkom- menden einzelnen Buchstaben	„	286—289
Verzeichnis der verschiedenen Fabrikationsorte	„	290—295
Verzeichnis der Künstler, Maler, Dekorateure usw.	„	295—305

Die Antiquitäten - Zeitung

Zentralorgan für Sammelwesen,
Versteigerungen und Altertumskunde

erscheint im 20. Jahrgange, reich
:: illustriert, wöchentlich einmal ::

Sie veröffentlicht kompetente Artikel über alle Gebiete der Archäologie und des Sammelwesens, berichtet prompt über Funde und Ausgrabungen, über Museen, Bibliotheken und Sammlungen, kündigt bevorstehende Auktionen und deren Ergebnisse an und referiert über die einschlägige Literatur und ihre Erscheinungen

Abonnementspreis für Deutschland und Österreich-
Ungarn M. 2.50 pro Vierteljahr (Ausland M. 3.—)
Inserate 20 Pf. die fünfmalgespaltene Petitzeile

Probenummern sendet kostenlos der

Verlag der Antiquitäten-Zeitung, Stuttgart, Werastr. 43.

MAX STARKE KÖNIGLICHER
HOFLIEFERANT
.....

Porzellankunsthandlung

Dresden-Altstadt · Bürgerwiese Nr. 6
Halbetage, Eingang im Portikus

Atelier für fachgemäße Wieder-
herstellung wertvoller antiker und
moderner Porzellane und Kunst-
gegenstände · Ergänzung der fehlen-
den Teile an Figuren durch Porzellan

Autotechnische Bibliothek.

Preis pro Band elegant in Leinen gebunden M. 2.80.

Bis Februar 1912 erschienen:

- Bd. 1. **Anleitung und Vorschriften für die Kraftwagenbesitzer und -Führer nebst Fragen und Antworten für die Prüfung.** Von M. R. Zechlin, Berlin. (4. Aufl.)
- „ 2. **Automobil-ABC.** Von B. v. Lengerke u. R. Schmidt. 3. Aufl.
- „ 3. **Der Kraftwagen als Verkehrsmittel. — Seine Bedeutung als solches. — Das Fahren im Winter. — Behördliche Kontrolle und Geschwindigkeitsfrage.** Von Dr. phil. Karl Dieterich,
- „ 4. **Das Tourenfahren im Automobil.** Von Ober-Ing. Ernst Valentin in Berlin.
- „ 5. **Automobil-Karosserien.** Von W. Romeiser, Automobil-Ing. u. Wagenbau-Techniker in Frankfurt a. M. Atlas hierzu in Großquart mit 13 Tafeln: M. 2.80.
- „ 6. **Das Automobil und seine Behandlung.** Von Jul. Küster, Zivil-Ingenieur in Berlin. 5. Auflage.
- „ 7. **Der Automobil-Motor.** Von Ing. Theodor Lehmsbeck. (2. Aufl.)
- „ 8. **Automobil-Getriebe und -Kupplungen.** Von Max Buch, Ingenieur in Coventry. (2. Aufl.)
- „ 9. **Die elektrische Zündung bei Automobilen und Motorfahrrädern.** Von Ing. J. Löwy, k. k. Kommissar im Pat.-Amte in Wien. (3. Aufl.)
- „ 10. **Automobil-Vergaser.** V. J. Menzel, staatl. gepr. Bauführer. 2. Aufl.
- „ 11. **Automobil-Steuerungs-, -Brems- u. Kontroll-Vorrichtungen.** Von Max Buch, Ingenieur in Coventry.
- „ 12. **Automobil-Lastwagenmotoren.** Von Ingenieur M. Albrecht.
- „ 13. **Automobil-Rahmen, -Achsen, -Räder und -Bereifung.** Von Max Buch, Ingenieur in Coventry.
- „ 14. **Das Nutz-Automobil.** Von Ober-Ing. Alfr. H. Simon, Berlin.
- „ 15. **Das Motorboot und seine Behandlung.** Von M. H. Bauer, Spezial-Ingenieur für Motorboote in Berlin. (3. Aufl.)
- „ 16. **Das Elektromobil und seine Behandlung.** Von Ingenieur Josef Löwy, k. k. Kommissar im Patentamte in Wien.
- „ 17. **Personen- und Lastendampfwagen.** Von Jul. Küster, Zivilingenieur in Berlin.
- „ 18. **Das Motorrad u. s. Behandlung.** Von Ing. W. Schuricht. (2. Aufl.)
- „ 19. **Automobilmotor und Landwirtschaft.** Von Theodor Lehmsbeck, Ingenieur in Friedenau-Berlin.
- „ 20. **Der Automobilmotor im Eisenbahnbetriebe.** Von Ing. A. Heller.
- „ 21—24. **Viersprachiges Autotechnisches Lexikon:**
Deutsch-Französisch-Englisch-Italienisch.
Französisch-Deutsch-Englisch-Italienisch.
Englisch-Deutsch-Französisch-Italienisch.
Italienisch-Deutsch-Französisch-Englisch.
- „ 25. **Deutsche Rechtsprechung im Automobilwesen.** Von Dipl.-Ingenieur A. Bursch und Jul. Küster, Zivil-Ingenieur in Berlin.
- „ 26. **Automobilrennen und Wettbewerbe.** Von B. von Lengerke.
- „ 27. **Kleine Wagen (Volksautomobile).** Von B. Martini. (2. Aufl.)
- „ 28. **Chauffeurschule.** Von Jul. Küster, Zivil-Ing. in Berlin. (3. Aufl.)
- „ 29. **Wagenbautechnik im Automobilbau.** Von Wilh. Romeiser.
- „ 30. **Patent-, Muster- und Markenschutz in der Motoren- und Fahrzeugindustrie.** Von Jul. Küster, Zivil-Ingenieur in Berlin.
- „ 31. **Der Motor in Kriegsdiensten.** Von Oberleutnant a. D. W. Oertel.
- „ 32. **Motor-Jachten.** Von H. de Méville (Nautikus), Berlin.
- „ 33. **Das moderne Automobil, Konstruktion und Behandlung.** Von B. Martini. (3. Aufl.)
- „ 34. **Praktische Chauffeurschule.** Von B. Martini. 2. Aufl.
- „ 35. **Taschenbuch der Navigation für Motorbootführer.** Von H. de Méville, Berlin.
- „ 36. **Motorflugapparate.** Von Ing. A. Vorreiter, Berlin. (2. Aufl.)
- „ 37. **Motorluftschiffe.** Von Ingenieur A. Vorreiter, Berlin.
- „ 38. **Flugmotoren.** Von Dipl.-Ing. H. Dörner und W. Isendahl.
- „ 39. **Autlerchemie.** Von Wa. Ostwald in Berlin.
- „ 40. **Autlerelektrik.** Von Wa. Ostwald in Berlin.
- „ 41. **Räder, Felgen und Bereifung.** Von M. Buch u. R. Schmidt.
- „ 42. **Kühlung und Kühlvorrichtungen von Motorwagen.** Von Ing. A. Bauschlicher, Frankfurt.
- „ 43. **Anlassen u. Anlaßvorrichtungen.** Von Ing. König, Berlin.
- „ 44. **Schmierung u. Schmiervorrichtungen.** Von A. Bauschlicher.
- (Weitere Bände sind in Vorbereitung.)

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.
Berlin W 62, Lutherstraße 14

Bibliothek für Luftschiffahrt und Flugtechnik.

Band 1: Kritik der Drachenflieger

von A. Vorreiter. 2. Auflage. Mit 125 Abbildungen und Zeichnungen, sowie einer vergleichenden Zusammenstellung der wichtigsten Drachenfliegertypen.

Preis: Elegant gebunden M. 4.—

Band 2: Grundzüge der praktischen Luftschiffahrt.

Handbuch für angehende Ballonführer; praktische Anleitung zum Gebrauche und zur richtigen Behandlung des Kugelballons von Victor Silberer, Wien. Mit 23 z. T. ganzseitigen Abbildungen und vielen Vignetten.

Preis: Elegant gebunden M. 7.—

Band 3: Motoren für Luftschiffe und Flugapparate

von Ansbert Vorreiter. Mit 162 Abbildungen im Text.

Preis: Elegant gebunden M. 7.50

Band 4: Die Kunst zu fliegen

von F. Ferber † Hauptmann der Artillerie. Deutsche Ausgabe von A. Schöning. Mit 110 Illustrationen im Text.

Preis: Elegant gebunden M. 5.—

Band 5: Theorie und Praxis der Flugtechnik.

Von Paul Painlevé, Membre de l'Institut, Prof. à la Faculté des sciences de Paris et à l'École Polytechnique und Émile Borel, Prof. à la Faculté des sciences de Paris. Übersetzt nebst einem Anhang von A. Schöning, Oberlehrer am Kgl. Gymnasium zu Erfurt. Mit 76 Abbildungen.

Preis: Elegant gebunden M. 7.—

Band 6: Das Flugzeug in Heer und Marine.

Von Olszewski u. Helmrich v. Elgott. Mit 59 Textabbildungen.

Preis: Elegant gebunden M. 7.—

Band 8: Der Fallschirm.

Seine geschichtliche Entwicklung und sein technisches Problem. Von Gustav von Falkenberg. Mit 83 Abbildungen im Text.

Preis: Elegant gebunden M. 6.—

(Diese Bibliothek wird fortgesetzt.)

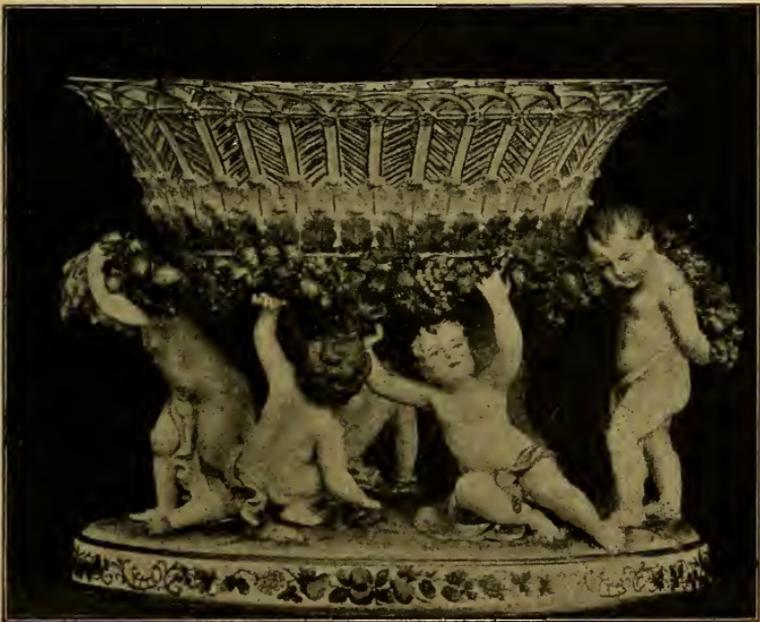
Gegründet



.. 1817..

C. G. Schierholz & Sohn

Porzellan-Manufaktur-Plaue G. m. b. H.
Plaue · Thüringen



Kunstgegenstände und Tafelschmuck in
antiken und modernen Stilen

.....
Sämtliche Bedarfsartikel für Apo-
theken, Laboratorien und Parfümerien

.....
Technische Artikel für elektr. Zwecke

Meister der Graphik

Herausgegeben von Dr. Hermann Voß

Bisher erschienen:

- Bd. 1: **Jacques Callot.** Von HERMANN NASSE. Mit 46 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—
- Bd. 2: **Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S.** Von MAX GEISBERG. Mit 70 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—
- Bd. 3: **Albrecht Altdorfer und Wolf Huber.** Von HERMANN VOSS. Mit 63 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 12.—, gebunden M. 14.—
- Bd. 4: **Franzisco de Goya.** Von VALERIAN VON LOGA. Mit 72 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—
- Bd. 5: **Die Nürnberger Kleinmeister.** Von EMIL WALDMANN. Mit 60 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—

Soeben erschienen:

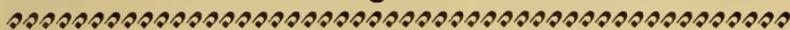
- Bd. 6: **Giov. Battista Piranesi.** Von ALBERT GIESECKE. Mit 60 Tafeln in Lichtdruck. Geheftet M. 16.—, gebunden M. 18.—

Es folgen Bände über Rembrandt, Wenzel Hollar, die holländischen Sittenbildradierer, und andere.

Die „Meister der Graphik“ sind als eines der wertvollsten Unternehmen auf künstlerischem und kunstgeschichtlichem Gebiete anerkannt. Sie sind Handbücher des Kupferstiches, die mustergültige Reproduktionen mit einem geistvoll geschriebenen und wissenschaftlich fundierten Text verbinden.

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Das Blatt für den gebildeten Kunstfreund



ist die längst auf Grund ihrer Zuverlässigkeit in Sachen des internationalen Marktes über Europa hinaus verbreitete Zeitschrift

DER CICERONE

Halbmonatschrift für die Interessen
des Kunstforschers und Sammlers

Herausgeber und verantwortlicher Redakteur
Dr. Georg Biermann, Berlin

Jährlich 24 reich illustr. Hefte mit ca. 300 Abbildungen
Abonnementspreis: Halbjährlich M. 10.—

~~~~~ Einzelhefte M. 1.— ~~~~~

Der Cicerone will durch sein vierzehntägiges Erscheinen in erster Linie der Aktualität gerecht werden, und nach der Hinsicht steht er heute auch außerhalb Deutschlands mit an erster Stelle. Ist es auf der einen Seite das große Gebiet des internationalen Kunstmarktes, des Ausstellungs- und Museumswesens, der Denkmalpflege, der Entdeckungen und Auktionen, über das er in dokumentarisch knapp geprägter Form lückenlos berichtet, so pflegt er auf der anderen Seite in reich illustrierten Beiträgen jene Gebiete, denen sich das Interesse des Sammlers wie des Kunstfreundes zuwendet. Er erschließt die Schätze der Privatsammlungen, sucht aus dem Besitz des Kunsthandels wichtige Objekte der wissenschaftlichen Erkenntnis einzuverleiben und wendet vor allem der Kleinkunst, Porzellan, Fayencen, Miniaturen, Möbel und Metall usw. sein besonderes Augenmerk zu. Über Ausstellungen, die historisch bedeutsam sind, bringt der Cicerone reich illustrierte Beiträge, die der Aktualität gerecht werden. Neuerwerbungen von Museen werden an dieser Stelle publiziert.

Probehefte gratis gegen Portovergütung durch  
**Klinkhardt & Biermann, Verlag, Leipzig**

# Internationale Sammler-Zeitung.

Herausgeber:  
Norbert Ehrlich.

Die „Internationale Sammler-Zeitung“ nimmt unter den Sammlerzeitungen Deutschlands den ersten Rang ein: in Österreich-Ungarn ist sie überhaupt das einzige Blatt, das den Zwecken der Sammler dient.

Die „Internationale Sammler-Zeitung“ ist eine lebendige Chronik aller Vorgänge und Bewegungen auf dem Gebiete der Liebhabereien: aus ihr erfährt der Sammler stets, was auf dem Spezialgebiete seines Interesses vorgeht, wie es um die wichtigsten Sammlungen steht, um die **Preisbewegung** auf dem Gebiete seiner Liebhaberei und all das, was in sein Spezialfach einschlägt.

Es gibt **kein Sammelgebiet**, das die „Internationale Sammler-Zeitung“ vernachlässigt: man findet in dem Blatte beherrschende Aufsätze, Notizen und Kursberichte über Antiquitäten, Gemälde und Stiche, Miniaturen, Porzellan, Bücher, Exlibris und Erstdrucke, Autogramme und seltene Handschriften, Medaillen und Münzen, Siegel, Stempelmarken, Majoliken, Fayencen, historische Möbel, Uhren, Dosen, Stücke, Vasen, Ansichtskarten, Visitenkarten, Photographien, Liebigbilder, Waffen und Wappen, Herbarien, Käfer und Schmetterlinge, Mineralien usw.

Ein Auktionskalender hält den Interessenten stets über die **Auktionen** auf dem Laufenden, die auf allen Kunstmärkten stattfinden.

Besondere Beachtung verdient der **Inseratenteil**, der durch die zahlreichen Angebote auf allen Sammelgebieten den reichen Inhalt des Blattes bestens ergänzt. Einschaltungen in der „Internationalen Sammler-Zeitung“ sind wirksamer als in jedem Tagesblatte, da hier jeder Leser ein Sammler ist, der nach Gelegenheit sucht, den Bestand zu erweitern oder Überflüssiges an andere Liebhaber abzugeben.

Die „Internationale Sammler-Zeitung“ erscheint **pünktlich** am 1. und 15. eines jeden Monats und kostet 4 Mark pro Vierteljahr (in Österreich 4 Kr.). Probenummern 70 Pf.

Insertion: 40 Pf. die vierfach gespaltene Petitezeile.

Abonnements nehmen alle Buchhändler und Postämter entgegen.

Redaktion und Verwaltung  
der „Internationalen Sammler-Zeitung“  
Wien IX, Porzellangasse 48.

# Donath & Co.

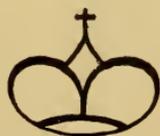
## Dresden A 5

Wachsbleichstraße 25

### Porzellanmalerei

Meißner Berliner Sèvres  
alt Wiener Art

Gebrauchs- u. Luxusgeschirre  
in einfacher bis zur feinsten  
Ausführung



*Dresden.*  
Schutzmarke

Verlagsbuchhandlung Richard Carl Schmidt & Co.  
Berlin W 62

Vor kurzem erschienen:

## Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler

Bd. 1.

# Medaillen und Plaketten

von

**Dr. Max Bernhart-München**

180 Seiten mit 96 Abbildungen · Preis eleg. geb. M. 6.—



Der vorliegende Band will dem Sammler und Liebhaber von **Medaillen und Plaketten** einen Überblick über sein Spezialgebiet bieten. Die teuren und oft auch schwer zu beschaffenden numismatischen Prachtwerke, Kataloge usw. kommen für den Durchschnittsammler, dem nicht sehr reiche Mittel zur Verfügung stehen, kaum in Betracht, namentlich nicht für den **angehenden** Sammler, der nach einem **Überblick** über sein Spezialgebiet verlangt. Daher werden diesem

speziell das Kapitel **Literatur**, welches eine vollständige Übersicht über die in Betracht kommenden Publikationen bietet, sowie das über 60 Seiten umfassende **Signaturenverzeichnis** gute Dienste leisten.



**INHALT:** Einleitung — Wort und Begriff der Medaille — Die Entwicklung der Medaillenkunst — Preise der Medaillen und Plaketten — Fälschungen — Konservierung — Herstellung von Abdrücken — Literatur — Signatur (64 Seiten),

# Müller & Co.

◆◆◆ Luxus-Porzellan-Fabrik ◆◆◆

## Volkstedt-Rudolstadt

Thüringen — Deutschland



Feinste Luxusartikel aller Art,  
als:

Gruppen, Figuren, Jardinières, Bonbonnières, Uhren, Leuchter, Schalen, Vasen, Nippes, Amoretten, Tafelaufsätze, Osterartikel, Weihwasserbecken, Tiere u. Tiergruppen, Kinder und Kindergruppen in Alt-Meißener, Alt-Sèvres, Kopenhagener Manier und Phantasie-Dekorationen · Elektr. Lampen  
:: Flakons für Parfümerien ::

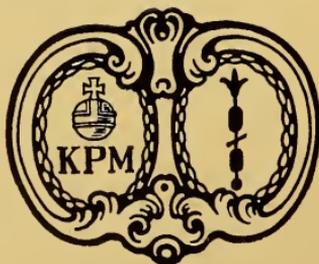
Begründet  
1761



Staats-  
Anstalt  
seit 1763

# Königliche Porzellan- Manufaktur Berlin

Kunstgegenstände und Service nach  
alten und neuzeitlichen Modellen





**Boston Public Library**  
**Central Library, Copley Square**

**Division of**  
**Reference and Research Services**

**Fine Arts Department**

The Date Due Card in the pocket indicates the date on or before which this book should be returned to the Library.

Please do not remove cards from this pocket.

BOSTON PUBLIC LIBRARY



3 9999 05496 770 6

